KWARTALNIK
MUZYCZNY

1928



WARSZAWA
№ 1
PAŹDZIERNIK

Kwartalnik
MUZYCZNY

organ

Stowarzyszenia Miłośników Dawnej Muzyki

poświęcony teorji, historji i etnografji muzyki

pod redakcją

A. CHYBIŃSKIEGO i K. SIKORSKIEGO

WARSZAWA

Wydawca: Stowarzyszenie Miłośników Dawnej Muzyki w Warszawie, Okólnik 1

1928

Redaktor odpowiedzialny K. Sikorski

Adres Redakcji i Administracji

Warszawa, Okólnik 1, Konserwatorjum

Drukarnia Wł. Łazarskiego w Warszawie, Złota Nr. 7/9

Okładka według rysunku Edwarda Manteuffla

Obcując z przeszłością, biorąc z niej wartości, które przetrwały wieki, badając życie i dzieła dawnych mistrzów, wnikając w istotę ich ducha twórczego, stwarzamy mocne podwaliny, na których talent, umiejętność i praca budować będą gmach twórczości współczesnej. Bez tych trwałych podstaw kultura muzyczna naszego kraju nie może się normalnie rozwijać.

Stowarzyszenie Miłośników Dawnej Muzyki, szerząc zamiłowanie do muzycznych arcydzieł przeszłości i dążąc do ich głębszego poznania, zorganizowało stałe koncerty i audycje, powołało do życia „Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej" a obecnie przystępuje do wydawania „Kwartalnika Muzycznego".

Dwuletnia działalność Stowarzyszenia pouczyła nas, że zdrowa inicjatywa, poparta pracą i wiarą w jej celowość daje wyniki pozytywne. Wiemy jak jednomyślną jest opinja o powszechnem u nas braku poważniejszego zainteresowania dla sztuki, o przysłowiowej niemuzykalności naszego społeczeństwa. Do utrwalenia tej opinji, niestety, walnie przyczyniają się ludzie, sami pracujący na polu sztuki. Tymczasem śmiemy twierdzić, że społeczeństwo nasze rozumie potrzebę i znaczenie sztuki, ma zamiłowanie do muzyki. Obowiązkiem każdego muzyka jest niestrudzenie wydobywać i potęgować to zamiłowanie, zwalczać natomiast bierność, która cechuje nasze społeczeństwo nietylko w sprawach sztuki. Środkiem zaś do tego może być tylko c z y n, a nie czcza frazeologja. Dlatego też Stowarzyszenie nasze od początku swego istnienia starało się nie ustawać w pracy, chociażby nawet w ramach skromniejszych.

Naukowe badania, przeprowadzone nad muzyką w ostatnich dziesiątkach lat, wydały poważne rezultaty, ustalając szereg faktów i wyświetlając wiele zagadnień muzycznych.

Polska wiedza muzyczna nie jest dostatecznie znana ani szerszemu ogółowi, ani nawet muzykom z braku obszerniejszych publikacji i pism fachowych. Już niejednokrotnie próbowano u nas wydawać pisma muzyczne o charakterze naukowym: niestety, przeszkody różnej natury przerywały ich egzystencję. W ten sposób w naszem życiu powstała obecnie bardzo poważna luka, którą

chce wypełnić Stowarzyszenie Miłośników Dawnej Muzyki, wydając „Kwartalnik Muzyczny".

Będzie to pismo przeznaczone przedewszystkiem dla muzyków, pismo ujmujące rozległe zagadnienia muzyczne w sposób poważny, rzeczowy i fachowy.

Pragniemy, aby „Kwartalnik Muzyczny" dla każdego muzyka był niezbędny w celu podtrzymywania i uzupełniania swej wiedzy muzycznej. Należy bowiem pamiętać, że nie wystarcza talent, nie wystarczają zdolności, zamiłowanie i umiejętności techniczne, jeżeli nie są poparte wiedzą i gruntownem wykształceniem. Wiedza muzyczna z dniem każdym staje się rozleglejszą, co wymaga od muzyka stałego uzupełniania posiadanych już wiadomości; kraj zaś nasz potrzebuje nietylko „zawodowców", lecz i poważnie wykształconych muzyków o szerokich horyzontach i wyrobionych poglądach na wszelkie zjawiska z dziedziny sztuki.

Jakkolwiek „Kwartalnik Muzyczny" będzie organem Stowarzyszenia Miłośników D a w n e j Muzyki, to jednak zajmować się będzie nie wyłącznie dawną muzyką, ale w równym stopniu i muzyką późniejszą do współczesnej włącznie.

W takiem postawieniu kwestji tkwi pozorna sprzeczność: zazwyczaj przeciwstawia się muzykę dawną współczesnej, charakteryzuje się je jako dwa przeciwległe bieguny, posługuje się jedną dla zwalczania drugiej, nigdy zaś nie łączy się ich ze sobą,

Zdaniem naszem takie zapatrywanie jest błędne. Jesteśmy szczerymi wielbicielami muzyki dawnej, lecz nie odrywamy jej od współczesności, nie przeciwstawiamy sztuce obecnej. Nie należy widzieć w dawnej muzyce zabytku o wyłącznie historycznem znaczeniu: wielkość jej polega właśnie na tem, że zawiera w sobie niewyczerpane piękno, przemawiające i do człowieka dzisiejszego. Poza formą i stylem, jako sposobami wyrażania się, kryje się istotny sens i treść sztuki — wzniesienie ducha ludzkiego w przestrzenie bytu niematerjalnego. Tej też treści winniśmy szukać w muzyce zarówno dawnej, jak i teraźniejszej, w dziele powstałem i 500, i 200 lat temu, i dziś również. Tak stawiając kwestję wyzwalamy muzykę z pęt przemijających zjawisk historycznych i nadajemy jej cechę wieczności.

W naszych czasach dawna muzyka zyskała na szczególniejszem znaczeniu. Związki między współczesną a dawną muzyką są bliskie i oczywiste.

Dlatego też nie zamykamy treści „Kwartalnika Muzycznego" tylko w granicach dawnej muzyki. Pragniemy dać pismo poświęcone muzyce, a nietylko historji muzyki.

Konieczność istnienia u nas pisma naukowego jest aż nazbyt widoczną w czasach dzisiejszych. Wartościowanie bowiem naszej kultury muzycznej odbywa się dziś pod znakiem przynależności muzyków do pewnych ugrupowań muzycznych, ich oficjalnych wpływów i stosunków. Objektywna ocena naszego dorobku muzycznego od czasów najdawniejszych do epoki współczesnej jest nietylko wskazaną, lecz i konieczną.

Wydając „Kwartalnik Muzyczny", zdajemy sobie dobrze sprawę z odpowiedzialności podjętego zadania. Wytężymy wszystkie siły, aby było ono rozwiązane w sposób możliwie najlepszy. Wierzymy w potrzebę i celowość rozpoczętej pracy.

Mamy nadzieję, że całe społeczeństwo polskie, a przedewszystkiem muzycy, prawdziwie oddani swej sztuce, zrozumieją nasze intencje i poprą naszą pracę. Będziemy szczerze wdzięczni za wszelkie rzeczowe uwagi i fachową krytykę, które ułatwią właściwe prowadzenie pisma.

Zatrzymując w naszym ręku pieczę nad ogólnym kierunkiem „Kwartalnika Muzycznego", powierzyliśmy jego redakcję pp. prof. Dr. Adolfowi Chybińskiemu i prof. Kazimierzowi Sikorskiemu, którzy dają rękojmię poważnego prowadzenia pisma. Do nich też skierowujemy tych, którzy zechcą współpracować w „Kwartalniku Muzycznym" i wiedzą swą przyczyniać się do jego pomyślnego rozwoju.

Oddając ten pierwszy zeszyt do rąk czytelników, poczytujemy sobie za zaszczytny obowiązek najserdeczniej podziękować wszystkim tym, którzy swoją cenną pomocą lub życzliwą radą dopomogli nam w zapoczątkowaniu niniejszego wydawnictwa.

Zarząd
Stowarzyszenia Miłośników Dawnej Muzyki
w Warszawie.

Dr. Marja Szczepańska (Lwów).

WIELOGŁOSOWE OPRACOWANIA HYMNÓW MARJAŃSKICH W RĘKOPISACH POLSKICH XV WIEKU.

Polskiemi kompozycjami dawniejszych i nowszych czasów, odnoszącemi się do kultu N. P. Marji, zajmował się już ś. p. X. Dr. Józef Surzyński w pracy p. t. „Matka Boska w muzyce polskiej“ [1]). Materjał, którym rozporządzał, nie był jednak obfity, prócz tego zaś nie dotyczył muzyki polskiej wielogłosowej XV wieku, a więc tego okresu, z którego pochodzą najdawniejsze pomniki polskiej wielogłosowości a równocześnie i liczne utwory poetyckie (łacińskie i polskie), zaopatrzone niekiedy melodjami bądź polskiego, bądź obcego pochodzenia, świadczące o bardzo żywym kulcie N. P. Marji.

Zadaniem niniejszej pracy jest zająć się dziesięcioma utworami marjańskiemi, zawartemi w dwóch rękopisach XV wieku, powstałych w Polsce: w rękopisie Nr. 52 bibljoteki Ordynacji Hr. Krasińskich w Warszawie i w rękopisie Nr. 2464 bibljoteki Jagiellońskiej w Krakowie. Pierwszy z wymienionych rękopisów nie został dotychczas zbadany wyczerpująco pod względem naukowym. Teksty i początki utworów w nim zawartych podaje praca Z. Jachimeckiego p. t. Muzyka na dworze króla Władysława Jagiełły [2]). O drugim rękopisie znajdujemy jedynie wzmianki w pracach A. Chybińskiego (który pierwszy wskazał na istnienie utworów wielogłosowych w tym rękopisie [3]) i Z. Jachimeckiego [4]). Dotychczasowe prace mające łączność z naszym tematem, zawierają szereg problematycznych szczegółów, które przy omówieniu materjału zabytkowego wyjaśnimy przed techniczną analizą utworów, zakończoną uwagami treści historyczno-stylistycznej.

---

[1]) Kraków 1905.

[2]) Kraków 1915, str. 8, 11, 14, 15, 16, 18, 27.

[3]) Teorja mensuralna w polskiej literaturze muzycznej pierwszej połowy XVI-go wieku, Kraków 1911, str. 6.

[4]) Historja muzyki polskiej, Warszawa—Kraków b. r. (1920), str. 33.

I.

Materjał zabytkowy.

Rękopisy, z których czerpiemy materjał do niniejszej pracy, pochodzą z I połowy XV wieku i prawdopodobnie nie przekraczają roku 1450 co do czasu swego powstania [5]). Nie wiemy, w jakich sferach powstał i znajdował się w użyciu rękopis 52, niewątpliwie jednak w sferach bardzo oświeconych i mających łączność z najnowszemi wówczas kierunkami muzycznemi Zachodu. Nie mamy jednak żadnych dowodów na poparcie twierdzenia, że utwory w nim zawarte posiadały — poza okolicznościowemi tekstami — jakąkolwiek łączność z „dworem króla Władysława Jagiełły" lub że były na nim wykonywane, ponieważ to, co wiemy o stosunkach muzycznych na tym dworze, nie wystarcza do stawiania takiej hipotezy [6]). O rękopisie 2464 wiemy, że był w posiadaniu św. Jana Kantego, a więc przedstawiciela najoświeceńszych sfer krakowskich w połowie XV wieku. Treść obydwóch rękopisów (poza zawartością muzyczną) jest religijno-naukowa. W pracy niniejszej korzystałam zarówno z samych rękopisów (na podstawie autopsji), udzielonych mi przez dyrekcje odnośnych bibljotek, jak i z fotograficznych zdjęć, znajdujących się w zbiorach Instytutu Muzykologicznego Uniwersytetu Jana Kazimierza we Lwowie i obejmujących całokształt zabytków polskiej wielogłosowości XV wieku.

Utwory, które stanowią zabytkowy materjał niniejszej pracy, są następujące:

Rkp. 52:

1. Maria en mitissima (3 voc.), fol. 176-r.
2. Salve tronus trinitatis Maria (3 voc.), fol. 180-r.
3. Virginem mirae pulchritudinis (3 voc.), fol. 184-r
4. Ave mater summi nati (3 voc.), fol. 184-v — 185-r.
5. Postaris in praesepio i O Maria (3 voc.), fol. 185-r.
6. Ave mater o Maria (4 voc.), fol. 186-v.
7. Regina gloriosa (3 voc.), fol. 202-r — 203-r.

Rkp. 2464:

8. Regina celi letare (2 voc.), pag. 2.
9. Arida virgo mices (2 voc.), pag. 13.
10. Rosa de spinis oritur (zachowany 1 głos), pag. 23-24.

Jak już wyżej wspomnieliśmy, teksty (Nr. 1 — 7) oraz początki utworów rękopisu 52 wydał Z. Jachimecki w wymienionej pracy. Dość liczne jednakże usterki zwłaszcza w tekstach nutowych wymagają sprostowań. Prócz tego

---

[5]) Na podstawie cech paleograficznych.

[6]) Por. cytowaną pracę Z. Jachimeckiego.

teksty literackie w poprawnej formie zawiera niniejsza praca (przy omówieniach poszczególnych utworów).

I. Teksty literackie, któremi się zajmujemy, są po największej części nieznane z rękopisów i druków obcych. Z pośród tekstów rkp. 52 zdołaliśmy odnaleźć tylko dwa, a to Nr. 4 i 6, w wydawnictwach zagranicznych; zachodzą w nich zmiany, choć nieznaczne i nieliczne. Pozatem znany jest tekst Nr. 8 z rkp. 2464, jakkolwiek znacznie zmieniony.

Tekst zaczynający się od słów „Ave mater summi nati", mylnie określony przez Z. Jachimeckiego jako nieznany[7]), podaje Chevalier jako „Canticum de beata Maria Virgine", powołując się na wydawnictwo Milchsacka[8]). Porównując tekst podany przez tego ostatniego z tekstem w rkp. 52 zauważamy nieznaczne różnice w poszczególnych wyrazach: np. „sustinuit" zam. „sitiuit"; „sui" zam. „summi"; „saciaret" zam. „sanaret"; „nostra" zam. „mihi"; „confirmata" zam. „conseruata". Pozatem są jeszcze w rkp. 52 opuszczone 4 wiersze, wchodzące w skład tej części hymnu, która na podstawie pierwotnego, dłuższego tekstu została opracowana.[9])

Tekst z początkowemi słowami „Ave mater o Maria" podaje Dreves (1904)[10]). Przeciwne twierdzenie Z. Jachimeckiego[11]) jest więc mylne. Należy natomiast zwrócić uwagę na pewne różnice między tekstem Drevesa a tekstem rkp. 52. Różnice są nieznaczne. Dreves podaje tekst na podstawie weneckiego rękopisu „Cod. Marc. L. t. IX. 145 B" (wiek XIV)[12]), z napisem „De Beata Maria Virgine". Różnica polega na przestawieniu dwóch ostatnich zwrotek (w „Cod. Marc.": 1, 2, 3, 4 — w rkp. 52: 1, 2, 4, 3). Za Drevesem podaje ten sam tekst Chevalier w swem „Repertorium"[13]). Ponadto jeszcze zauważamy inne zmiany: w rękopisie wen. czytamy w 4. zwr. „Christo regi tutelaris — corruscanti solio", zaś w 3. zwr. rkp. 52 „Christo regi collocaris — quem portasti utero". W drugim wierszu naszego tekstu w rkp. 52 odczytał Jachimecki mylnie skrót „a ruia" jako jedno słowo „arnia", co według „Glossarium" Du Cange'a nic nie oznacza, jako wyraz nieistniejący w średniowiecznej łacinie. W rękopisie napisano wyraźnie „a ruina" (ze znakiem skrótu).

---

7) Muzyka na dworze Wł. Jagiełły, str. 15.

8) Hymni et sequentiae, Pars prior, Lipsk 1886, str. 61.

9) W „Codices Tridentini" znajduje się utwór Jana de Lymburgia, zaczynający się od słów „Ave mater", lecz niewiadomo, czy dalszy tekst jest identyczny z naszym. Por. Denkmäler der Tonkunst in Österreich, VII 1, str 79 (nr. 1530).

10) Analecta hymnica medii aevi, tom 45B, Lipsk 1904, str. 57.

11) Muzyka na dworze itd., str. 19

12) Transkrypcję utworu z powyższym tekstem z rękopisu weneckiego podaje Johannes Wolf w „Handbuch der Notationskunde", tom I, Lipsk 1913, str. 317 i nast. Utwór ten jest identyczny z naszym, brak mu jednakże głosu czwartego.

13) Repertorium hymnologicum, t. IV, Louvain 1912, str. 43. Także w „Codices Tridentini" znajdujemy kompozycję Jana de Sarto do tegoż tekstu. Por. Denkmäler der Tonkunst in Österreich, VII 1, str. 79 (nr. 1529).

Obok tych dwóch tekstów znajdujemy w rkp. 52 jeszcze pięć innych. Jeden z nich zaczynający się od słów „Virginem mirae pulchritudinis" znany jest Fr. Ludwigowi [14]) z „Tractatulus de cantu mensurabili seu figurativo" z kodeksu 710 bibljoteki opactwa w Melk. W traktacie tym jest on dołączony do jednego z 7 przykładów nutowych. Ponadto podaje Ludwig [15])), że identyczny tekst znajduje się w „Cod. Cart. IV. 4°16" (wiek XV) bibljoteki uniw. we Wrocławiu. Innych czterech tekstów z rkp. 52 nie zdołałam wykazać w wydawnictwach i rękopisach obcych. Zauważyć tu należy jeszcze, że tekst „Postaris in praesepio", przeznaczony był prawdopodobnie na okres B. Narodzenia; jednakże w drugiej połowie tekstu jest mowa o N. P. Marji. Są to zatem dwa teksty: „Postaris in praesepio" i „O Maria".

Tekst utworu z rkp. 2464, „Regina celi letare", jest po części identyczny z tekstem antyfony „Beatae Mariae Virginis" [16]), ale opracowane zostały tu tylko wiersze 1. i 3. tejże antyfony, z opuszczeniem 2., poczem następują już wiersze innej treści, tak iż niewiadomo, czy tekst ten, podobnie jak antyfona, był pierwotnie wykonywany w okresie wielkanocnym począwszy od completorium W. Soboty.

Czy teksty marjańskie rękopisu 52 są pochodzenia polskiego, można po wykazaniu konkordancji z rękopisami obcemi XIV i XV wieku bardzo powątpiewać. Tem samem musimy uznać za problematyczne przypuszczenie Tyca [17]), iż autorstwo tekstów naszego rękopisu możnaby przypisać Stanisławowi Ciołkowi, mimo że Ciołek istotnie tworzył także teksty marjańskie (por. rkp. VI. A. 7. 164B bibljoteki uniw. w Pradze). W każdym razie wykluczamy jego autorstwo odnośnie do tekstów „Ave mater summi nati", „Ave mater o Maria", „Virginem mirae pulchritudinis", nie przesądzając jego autorstwa odnośnie do innych tekstów rkp. 52. Dalsze badania na polu średniowiecznej hymnografji polskiej i obcej wyjaśnią tę sprawę niezawodnie

Omówione teksty są wpisane: 1) albo tylko w głosie najwyższym danego utworu, co ma miejsce w sześciu wypadkach („Maria en mitissima", „Virginem mirae pulchritudinis", „Ave mater summi nati", „Postaris in praesepio" „Arida virgo" i „Regina gloriosa—w tym ostatnim jednakże pewne frazy tekstu są wpisane również w głosach niższych), 2) albo też we wszystkich głosach t. j. w trzech pozostałych utworach („Salve tronus", „Ave mater o Maria, „Regina celi letare"). W trzech utworach w głosie najwyższym znajdujemy wpisane pod sobą dwie zwrotki („Salve tronus", „Postaris in praesepio" i „Ave

---

[14]) Quellen der Motette ältesten Stils, w „Archiv für Musikwissenschaft", V 4, str 284.

[15]) Tamże, str. 289.

[16]) Liber usualis missae, Romae-Tornaci, 1923. str. 283.

[17]) Teodor Tyc, Z dziejów kultury w Polsce średniowiecznej, cz. I, Poznań 1925, str. 61.

mater o Maria“). Nie znajdujemy różnych tekstów w różnych głosach tego samego utworu (na wzór starofrancuskiego motetu).

II. Napisy treści muzycznej. W niższych głosach utworów rkp. 52 znajdujemy napisy odnoszące się do głosów i ich nazw lub też oznaczające daną część utworu, jak również kombinacje obydwóch rodzajów napisów (według przyjętej wówczas praktyki, nie umieszczającej nazwy przy głosie najwyższym); np. „contratenor“ (fol. 180-r, 186-r, 202-v), „contratenor huius“ (fol. 185-r), „tenor“ (fol. 186-v, 203-r), „ronet“ (odwrócenie słowa „tenor“, lecz bez wpływu na tok głosu; fol. 185-r), „secunda pars“ (fol. 176-r, 184-v, 185-r), „tercia pars“ (fol. 176-r, 184-v, 185-r), „contratenor prime partis“ (fol. 184-r), „contratenor huius prime partis“ (fol. 176-r), „secunda pars huius contratenoris“ (fol. 185-r), „tenor huius prime partis“ (fol. 184-r), „ronet prime partis“ (fol. 176-r), — ponadto na karcie 184-v przy kadencji napis „clausula“ [18]).

Pozostaje jeszcze do wyjaśnienia napis umieszczony z boku na karcie 180-r, który brzmi następująco: „hic contratenorem cane in octaua, sc. clavis male est posita“. Napis ten odnosi się do utworu „Salve tronus“. Kompozycja ta została błędnie zanotowaną. Błędy polegają na złem umieszczeniu kluczy, wskutek czego powstałyby zupełnie niemożliwe współbrzmienia. Po odpowiedniej zmianie kluczy rękopisu, mianowicie TMT na MTT[19]), przestawieniu głosów górnych w myśl uwagi pisarza i przy zachowaniu głosu dolnego bez zmiany, otrzymujemy zupełnie poprawne brzmienie tego prymitywnego utworu. Mylnie interpretuje tę kwestję Jachimecki[20]), przeoczywszy widocznie całkowitą treść napisu. Widząc, iż głosy się nie zgadzają, zmienił klucze oryginału na ATA i nie przestawił głosów. Takiej kombinacji kluczy jak ATA nie spotykamy zupełnie w rękopisach XV wieku. Interpretacja taka dała jednak tylko pozornie rezultaty pozytywne, i to zaledwie do taktu 6, w którem to miejscu przerwał autor swą transkrypcję. W dalszej części bowiem zastosowany przez niego zespół kluczy daje tylko negatywne rezultaty. Prócz tego cantus firmus w tenorze zmienia tonację i pozostaje w niezgodzie z tonacją chorału.

Osobno należy omówić napisy umieszczone w niższych głosach kompozycji „Ave mater summi nati“, gdzie czytamy: „Contratenor huius Euwargeris“ (fol. 184-v) i „Tenor Euwargeris“ (fol. 185-r). Nazwisko Euwarger“ nie jest znane w historji muzyki. W rkp. 52 są nazwiska twórców umieszczane nad kompozycjami (z jednym tylko wyjątkiem na k. 186-r, gdzie w głosie niższym jest wpisane nazwisko „N. de Ostrorog“). Przykład to jednakże nie odosobniony w polskich rękopisach XV wieku (por. rkp. 378

---

[18]) W cytowaniu tekstów i napisów zatrzymuję pisownię oryginału (według wymagań współczesnej metody naukowej).

[19]) Dla zaoszczędzenia miejsca oznaczać będziemy klucze następującymi symbolami: S klucz sopranowy, M. klucz mezzosopranowy, A klucz altowy, T klucz tenorowy.

[20]) Muzyka na dworze i t. d., str. 11.

Lat. w bibl. petersburskiej). Poza tem nie znajdujemy przy żadnym innym utworze marjańskim nazwisk kompozytorów. Są to, narazie przynajmniej, utwory anonimowe.

III. Notacja utworów. Mensuralne właściwości marjańskich hymnów w rkp. 52 i 2464 nie przedstawiają żadnych komplikacyj. Wszystkie utwory posiadają starszą notację mensuralną (z wyjątkiem krótkiej intonacji w utworze Nr. 8 rkp. 2464, wpisanej przy pomocy chorałowej notacji gotyckiej, wówczas wszechwładnie w Polsce panującej). Notacja ta została w XIV wieku ustalona we Francji. Cech notacji włoskiej nie znajdujemy w naszych utworach. Przeważają znacznie nuty czarne, czerwone nie zachodzą wcale, natomiast w utworach rkp. 52 znajdujemy w kilku miejscach nuty o polu białem [21]), równoznaczne z „colorem" („Virginem", fol. 184-r i „Postaris", fol. 185-r). Nuty o polu pustem (białem) pojawiają się albo pojedyńczo (wartości „semibrevis" przedzielone czarnemi „minimami", fol. 185-r), albo też w większych kompleksach w tempus perfectum (fol. 184-r). Z wartości mensuralnych pojedyńczych znajdujemy wszystkie, używane w epoce Filipa de Vitry[22]), t. j. od „longa" (przeważnie w kadencjach) do „minima" włącznie (w „Regina celi" w rkp. 2464 największą wartością jest „brevis"). Ligatury znajdujemy tylko w utworach rkp. 52: rectae, obliquae, cum proprietate, sine proprietate, cum opposita proprietate[23]). Od długości utworu zależy ich ilość (3 do 79), jak również od rodzaju kompozycyj zależy przewaga ligatur w głosach niższych, szczególnie zaś instrumentalnych. W „Maria en mitissima" tenor zanotowany jest prawie wyłącznie w ligaturach (prócz 2 „breves", dwóch „semibreves" i dwóch „minimae"). Ligatury w głosach niższych zajmują od 2 do 6 nut. W głosach wyższych jest znacznie mniej ligatur, a w 3 utworach w głosach wyższych brak ich zupełnie („Maria en mitissima", „Virginem" i „Postaris"), w pozostałych głosach zaś przeważają ligatury dwunutowe. Z innych cech mensuralnych wskazujemy na „punctum augmentationis" i „p. divisionis". Znaków dla oznaczenia „tempus" w myśl zasad ówczesnej praktyki nie znajdujemy. Na rodzaj „tempus" wskazuje ugrupowanie nut mniejszej i większej wartości, oraz ich wzajemny stosunek do siebie[24]). Przeważają kompozycje w „tempus imperfectum cum prolatione minori" („Maria en mitissima", „Salve tronus", „Ave mater summi nati", „Regina gloriosa"). W dwóch utworach mamy „tempus perfectum cum prolatione minori" („Virginem" i „Ave mater o Maria"), jeden posiada „tempus im-

---

[21]) W rkp. 2464 na p. 23 obydwie niewypełnione „longae" są błędem kopisty, na co już zwrócił uwagę Chybiński w „Teorji mensuralnej" (str. 6).

[22]) Por. J. Wolfa „Handbuch der Notationskunde", tom I, str. 331.

[23]) H. Bellermann, Die Mensuralnoten und Taktzeichen des XV und XVI Jahrhunderts, Berlin 1906, str. 14.

[24]) Por. J. Wolfa „Geschichte der Mensuralnotation von 1250—1460", tom I, Lipsk 1904, str. 151—152.

perfectum cum prolatione maiori" („Regina celi"), dwa zaś „tempus perfectum cum prolatione maiori" („Postaris", „Arida virgo"). Naogół więc przeważa „tempus imperfectum" (5:4) oraz „prolatio maior" (6:3).

Odnośnie do utworu „Ave mater o Maria" zwracamy uwagę na błędną interpretację kwestji „tempus" wzgl. „prolatio" w cytowanej już pracy Jachimeckiego[25]). Początku transkrypcji dokonuje ten autor w „tempus perfectum cum prolatione maiori", co daje jednak dodatnie rezultaty tylko do 5 taktu, w którym autor przerywa swą transkrypcję. Dokonanie bowiem transkrypcji w „prolatio maior" od 5 taktu począwszy daje rezultaty zupełnie ujemne. Można więc uznać jedynie „tempus perfectum cum prolatione minori", za czem przemawia zwykły wskaźnik, t. j. ugrupowanie nut. Drugą omyłką, jaką autor popełnił, jest uznanie rzeczonego utworu za trzygłosowy, z pominięciem głosu czwartego, wpisanego na identycznej karcie wraz z całością, bezpośrednio po głosie pierwszym. Pełny czterogłos dopiero daje właściwy i całkowity obraz utworu. Sądząc z katalogu tematycznego rkp. 2216 bibljoteki uniwersyteckiej w Bolonji podanego przez J. Wolfa[26]), znajduje się na k. 39-v — 40-r tego rękopisu czterogłosowy utwór „Ave mater", zupełnie identyczny z naszym, wobec czego upada twierdzenie Jachimeckiego, że żaden utwór rkp. 52 nie znajduje się w jakimkolwiek źródle obcem[27]). (W innej pracy wykażemy inne podobne utwory, znajdujące się zarówno w rkp. 52 jak i w rękopisach zagranicznych, a także polskich).

Klucze utworów rkp. 52 mają kształt litery „C", zaś w rkp. 2464 kształt nuty „brevis" o pustem polu[28]). „Custos" jest podobny do nuty „minima" z haczykiem dodanym u góry (rkp. 52) lub i u góry i u dołu (rkp. 2464)[29]). Diezy zawiera tylko rkp. 52[30]). Wreszcie zająć się należy sprawą kombinacji kluczy w naszych utworach. „Regina celi letare" z rkp. 2464 posiada jako utwór dwugłosowy obydwa głosy zanotowane w kluczu T, co jest wówczas normalnem zestawieniem „ad voces aequales" dla niskiej pozycji głosowej[31]) „Arida virgo" z rkp. 2464 posiada kombinację AT.
W trójgłosach rkp. 52 znajdujemy z reguły kombinację dwóch różnych klu-

25) Muzyka na dworze i t. d., str. 18.

26) Por. „Geschichte d. Mensuralnotation", I, str. 205.

27) Muzyka na dworze i t. d., str. 3.

28) „Brevis" jako znak klucza pojawia się już na przełomie XIV i XV wieku (jako wielka narazie rzadkość) w rękopisach angielskich, o ile można sądzić z wydanych dotąd źródeł. Po przełomie około r. 1450—60 staje się coraz częstszem zjawiskiem, np. w „Codices Tridentini" i w rękopisach niemieckich.

29) Tylko w jednym polskim rękopisie XV wieku, z okresu przed r. 1455, udało mi się stwierdzić „custos" w kształcie neumy „podatus", co po tym okresie jest zjawiskiem normalnem. Wszystkie inne rękop. polskie z I połowy XV wieku posługują się „minimą" jako „custosem", na wzór zachodniej praktyki.

30) Tylko przy nutach: f, c, g.

31) Ehrmann, Die Schlüsselkombinationen im XV und XVI Jahrhundert, w „Studien zur Musikwissenschaft", XI, str. 61.

czy z równoczesnem podwojeniem niższego z nich, co było normą w I połowie XV wieku. Przeważa tu zespół MTT. Jest to zestawienie dla niższych pozycyj głosowych [32]). Znajdujemy je w czterech utworach: „Maria en mitissima", „Ave mater summi nati", „Salve tronus" i „Regina gloriosa" (w transkrypcji Z. Jachimeckiego błędny klucz A w drugim głosie). W utworze „Ave mater s. n." dopatruje się Jachimecki [33]) mylnie klucza S w głosie najwyższym, gdy tymczasem wyraźnie i zupełnie niewątpliwie jest tam umieszczony klucz M Cóż bowiem należałoby uczynić ze zmienionym kluczem w IV systemie na karcie 184-v? Skoro autor uznaje klucz S jako zasadniczy, to musielibyśmy w tym wypadku uznać istnienie klucza na dolnej linji dodanej, czego jednak ani teorja ani praktyka muzyczna dotychczas nie przewiduje. Pomyłka polega tu na uznaniu linji, należącej do systemu 5-linjowego za linję pomocniczą. Ponadto w t. 3 głosu górnego ma być (jak w rkp.) f', nie d' (jak u Jachimeckiego). W 1 utworze 3-głosowym zastosowany jest zespół dla wysokich pozycyj głosowych: SAA („Postaris") [34]). W 3-głosowem opracowaniu tekstu „Virginem mirae pulchritudinis" widzimy zespół kluczowy ATT, należący wówczas do bardzo rzadkich wyjątków, skoro go nie wymienia Ehrmann w cytowanej już pracy. Czterogłosowa kompozycja „Ave mater o Maria" z rkp. 52, jako czterogłos jedna z najrzadszych w zabytkowym materjale polskim XV wieku, posiada kombinację dwóch różnych kluczy, z równoczesnem ich podwojeniem, mianowicie SSTT (w transkrypcji Z. Jachimeckiego mylnie podany klucz M.). Ehrmann, omawiając kombinacje dwóch kluczy dla czterogłosu we wczesnej epoce Dufaya[35]), o zespole takim nie wspomina. Podobne, bo różniące się tylko podwajaniem kluczy, zestawienie: STTT znajdujemy w „Codices Tridentini"[36]), o czem jednak Ehrmann również nie daje wzmianki.

Na tem kończymy omawiać paleograficzne cechy 10 zabytków, stanowiących materjał dla niniejszej pracy. Opis tych cech będzie nam jeszcze pomocny przy ustalaniu stylistycznych cech utworów, któremi się zajmujemy. Zanim to nastąpi, poddamy ścisłej analizie techniczne właściwości tychże oraz ich układ formalny, aby stworzyć podstawę dla wniosków historyczno - stylistycznych. Różnorodność zaś 10 zabytków wymaga, aby każdym z nich zająć się z osobna, jakkolwiek obok różnorodności istnieje wiele cech wspólnych. Mimo to już pierwszy rzut oka na te zabytki wystarczy, aby podzielić je na dwie grupy: 1) sześć utworów, w których dolne głosy nie posiadają tekstu, a więc: „Maria en mitissima", „Virginem mirae pulchritudinis", „Ave mater summi nati", „Postaris in praesepio" wzgl. „O Maria", „Regina glorio-

---

[32]) Ehrmann, op. cit. str. 62.

[33]) Muzyka na dworze i t. d., str. 15.

[34]) Ehrmann, str. 62.

[35]) Ehrmann, str. 63.

[36]) Denkmäler der Tonkunst in Österreich, VII 1, str. 38 (nr. 250)

sa" i „Arida virgo mices". — 2) trzy utwory zawierające tekst we wszystkich głosach, a więc: „Salve tronus trinitatis", „Ave mater o Maria" i „Regina caeli laetare". Co do utworu „Rosa de spinis" nie możemy decydować wobec faktu, iż zachował się z niego tylko 1 głos; prawdopodobnie jednak jest to utwór wokalno - instrumentalny, jakby można wnosić z budowy zachowanego głosu. Pierwszą grupę tych utworów nazwiemy wokalno - instrumentalną, drugą zaś wokalną.

II.

Utwory wokalno - instrumentalne.

1. MARIA EN MITISSIMA. Tekst tego hymnu posiada w oryginalnej pisowni brzmienie następujące:

Maria en mitissima
proli sue gratissima
sub lege quam ratissima
templo presentavit.
Alituum duplis donis
ulnis fertur Symeonis
in altari Salomonis
reponitur parvulus.
Matri proli prophetatur
quia pena denum datur
dum pro nobis ymolatur
ara crucis domini.

Wokalnym jest tu głos najwyższy, zaopatrzony tekstem, podłożonym zupełnie sylabicznie. Niższe głosy są instrumentalne; spora w nich bowiem ilość nut większej wartości i ligatur, oraz większych interwałów. Stosowanie tych ostatnich oraz ich następstwo odznacza się zupełną poprawnością melodyki kontrapunktycznej. Ponad kwintę nie sięgają kroki melodyczne. W głosie górnym ruch sekund i tercji, kwarta czysta raz jeden zachodzi. Więcej kwart i kwint widzimy w T i CT[1]). Melodyka jest tak dalece skromna i poprawna, że prawie z reguły interwał większy sąsiaduje z mniejszemi, mającemi w stosunku do niego kierunek przeciwny. Jedyny rozłożony trójdźwięk znajduje się w głosie niższym, T (t. 28 — 29). Wobec krótkości utworu (45 taktów) melodyka górnego głosu nie jest nużąca. Rzadko zdarza się powtórzenie motywu (M t. 9 — 10; CT t. 26 — 31, 41 — 44; T t. 3 — 5), dosłowne lub rytmiczne zmienione. Progresje występują tylko w głosie najwyższym jako opadające sekundy (t. 29 — 30) lub tercje (t. 34— 35). Nie można nawet utożsamić takich krótkich i sporadycznych progresyj z wpływami włoskiemi, ponieważ spotykamy je we wczesnych utworach francuskich XIV wieku. Rytmika

[1]) Celem zaoszczędzenia miejsca posługujemy się następującemi skrótami: S sopran, M mezzosopran, A alt, T tenor, CT contratenor.

w głosie górnym (M) jest żywsza. Możnaby wskazać na 3 powtarzające się rytmy taktowe (dwie całe nuty; nuta cała i dwie półnuty; cztery półnuty) oraz na synkopowany rytm w kadencjach (półnuta, nuta cała, półnuta), znany z wcześniejszej i późniejszej muzyki. Przeciwieństwo stanowią głosy niższe (CT i T), poruszające się wolniej, w większych wartościach, wiązanych niekiedy w ligatury, zachowując często identyczność rytmiczną we wzajemnym stosunku. Dla przykładu podaję fragment (t. 1 — 8):

PRZYKŁAD I:



Wszystkie głosy są prowadzone śpiewnie lub prawie śpiewnie. Najśpiewniejszym a więc pozornie zawierającym melodję główną jest głos najwyższy. Jednakże cantus firmus znajduje się w głosie środkowym, zwanym w rękopisie CT. Jest to nazwa mylna: głos ten, śpiewniejszy od drugiego niższego (T, w rkp. „Ronet"), winien być nazwany tenorem, a „Ronet" contratenorem. Myłki takie zdarzają się w rękopisach średniowiecznych. Głos zatem środkowy powstał pierwej niż dolny, zawiera on bowiem cantus firmus pochodzenia gregorjańskiego. Jest wzięty z antyfony marjańskiej: „Iste est columba mea" na dzień Apparitionis B. M. Virginis Immaculatae (11 lutego)[3]. W utworze naszym jest on zrytmizowany, a prócz tego są opuszczone powtarzające się w chorale tony. Nie podaję tu zestawienia chorału z CT, ponieważ wyżej umieszczony przykład I pozwala łatwo przeprowadzić porównanie z melodją chorału[4]).

Tonacja hymnu jest dorycka. W głosie górnym forma jej jest plagalna (a - g'), w głosach niższych autentyczna (CT : d - e'; T : d - h). Jest to zjawisko częste w ówczesnej muzyce, a także w utworach rękopisu 52[5]). Początko

²) Klamry nad nutami oznaczają ligatury rękopisu. Objęta jest klamrą ta ilość nut, jaka wchodzi w skład ligatury. — Ostatni (VIII) takt tego przykładu zawiera w transkrypcji Jachimeckiego zbyteczną pauzę, której nie znajdujemy w rękopisie

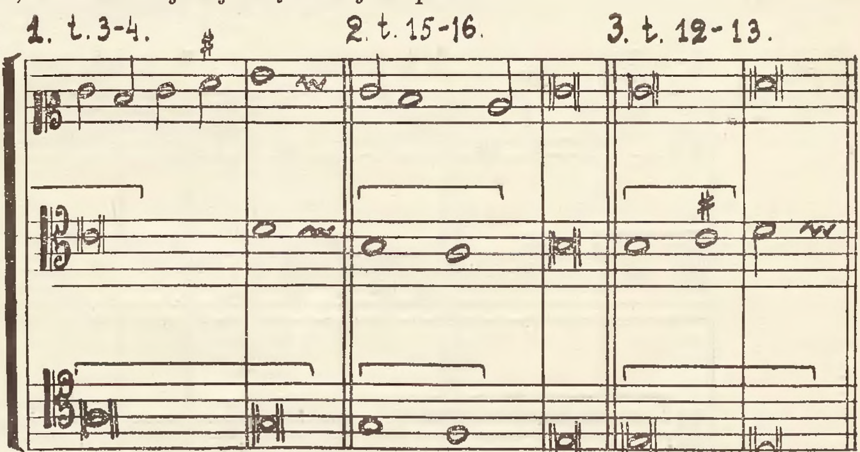
³) Por. Liber usualis missae, Romae—Tornaci 1923, str. 1257.

⁴) Por. uwagę 3.

⁵) Por. prace M. Szczepańskiej.

we współbrzmienie jest zbudowane na subdominacie tonacji (zjawisko wówczas jeszcze niezupełnie archaiczne). Końcowa kadencja hymnu jest dorycka; kończy część III (w rękopisie: „tercia pars“). Natomiast kadencje części I („prima pars“) są podwójne, jak w wielu utworach XIV-go i w I poł. XV-go wieku i jak to niekiedy zdarza się w niektórych utworach rękopisu 52[6]), w sposób zupełnie analogiczny. Pierwsza z obydwóch podwójnych kadencyj jest frygijska, druga dorycka, a więc zgodna z zasadniczą tonacją. Ponieważ podwójne kadencje w utworach XIV i XV wieku są umieszczane wtedy, gdy tekst pod głosem jest wpisany dwurzędowo, tak iż I kadencja kończy I rząd tekstu a II kadencja rząd II, przeto nie jest wykluczone, że tekst w naszym hymnie jest niekompletny, albo też, że utwór nasz posiadał jeszcze tekst inny, dający się umieścić dwurzędowo. Hymn nasz zawiera kadencje: siedem doryckich (t. 6 — 7, 12 — 13, 15 — 16, 20 — 21, 24 — 25, 38 — 39 i 44 — 45), trzy frygijskie (t. 11 — 12, 15 — 16 i 30 — 31) i jedną miksolidyjską (t. 3 — 4). Zauważamy dwa typy w budowie kadencji, jako najczęstsze: jeden ma schemat harmoniczny VII^{6}—I, w trzech przypadkach (t. 3 — 4, 12 — 13 i 15 — 16, w tym ostatnim jako II kadencja); drugi zaś tworzy schemat VII^{6}—II—I, a więc rozszerzony o „sekstę Landina“. Ponadto należy zwrócić uwagę na rzadki wówczas rodzaj kadencji w utworze trzygłosowym. Podczas gdy wszystkie kadencje kończą się współbrzmieniem: $\begin{smallmatrix}8\\5\\1\end{smallmatrix}$ kadencja w t. 12 — 13 ma zakończenie: $\begin{smallmatrix}10\\8\\1\end{smallmatrix}$ z podwojoną przedtem w oktawie tercją VII stopnia. Wskutek tego powstaje schemat harmoniczny (kadencji doryckiej): II—VII—I. Jest to kadencja nowszego wówczas typu. Zestawiam tu wszystkie trzy rodzaje kadencji, ponieważ niektóre z nich są typowe dla ówczesnej muzyki, a prócz tego powtarzać się będą także w innych utworach, któremi zajmuje się niniejsza praca.

PRZYKŁAD II:



[6]) Tamże, w szczególności zaś praca „Hymn z XV wieku ku czci św. Stanisława“, w „Przeglądzie muzycznym“, 1928, nr. 7, str. 4—5.

Prowadzenie głosów jest zgodne z zasadami epoki. Przeważa ruch prosty i równoległy, i to we wszystkich trzech głosach, tak iż powstają niekiedy paralele konsonansów doskonałych. Oktaw równoległych niema; unisony między CT i M w t. 22 uznajemy za omyłkę pisarza, dającą się usunąć przez zastąpienie nut c - h w CT na a - g; powstający przez to skok g - c w CT otrzymuje odpowiednik c - f w M. Jawnych kwint znajdujemy dwie: t. 18 (M i T)[7] Brak też równoległych dysonansów, jakie niekiedy spotykamy również w rkp. 52. Częstsze są opóźnienia kwint równoległych, wynikające z figurowania rytmicznego w pochodzie sekstowych trójdźwięków (fauxbourdon!). Takich opóźnień bywa dwa (3-krotnie), trzy (3-krotnie, a nawet cztery (t. 5 — 6; por. przykład I). Z dyssonansów są najczęstsze te, które przejściowo zjawiają się na słabych częściach taktu. Na mocnych częściach bowiem zachodzą tylko dwa. Jeden z nich jest przygotowaną septymą (z tercją dodaną do nuty zasadniczej), rozwiązującą się prawidłowo na sekstę, przyczem w dalszym ruchu głosów powstaje współbrzmienie kwartsekstowe (t. 20); drugim dyssonansem (t. 29) jest nieprzygotowana nona (z kwintą nuty zasadniczej), przez co powstaje puste brzmienie, w epoce uregulowanego kontrapunktu wykluczone. Pozatem musimy zwrócić uwagę jeszcze na zastosowanie nieprzygotowanej kwarty na trzeciej (akcentowanej) minimie w t. 36, poczem ruchem przeciwnym 2 niższych głosów przeciw górnemu następuje rozwiązanie na pełny trójdźwięk. Szczegół to godny wzmianki, ponieważ w trójgłosie będzie on niebawem zjawiskiem rzadkiem. Już w utworach rękopisu 52 nie należy do częstych. Samodzielnie występuje współbrzmienie kwartsekstowe w t. 34, przejściowo w t. 20. Jeszcze na jeden, w rkp. 52 niekiedy spotykany szczegół traktowania dyssonansów należy wskazać: jest to przejście z dyssonansu sekundy na konsonans tercji bez właściwego rozwiązania (na tercję w dół), lecz ruchem prostym obydwóch gło-

PRZYKŁAD III:



[7]) Kwinty w t. 28—29 są błędem kopisty; w T (t. 29) winno być e, nie f.

sów w dół (t. 19, MS i CT; t. 24, MS i CT). Niektóre z wyszczególnionych tu przypadków podajemy ze względu na ich stylistyczne znaczenie i powtarzanie się w utworach rękopisu 52.

W hymnie naszym przeważają wprawdzie pełne współbrzmienia, jednakże — rzecz charakterystyczna — na słabych częściach taktów. Zaledwie równa 1/3 część hymnu umieszcza je na mocnych częściach. Pełnia brzmień uwidacznia się zwłaszcza w kadencjach lub już przed niemi, gdy stosowany jest fauxbourdon ozdobiony synkopami (seksty przed kwintami) w głosie MS. Wówczas także głosy niższe (CT i T) postępują tercjami w izorytmicznych wartościach (por. przykład I), jak conductowym stylu włoskich (także angielskich) ballad 3-głosowych. Te tercjowe kroki CT i T odbywają się także niekiedy poza fauxbourdonowemi kadencjami. Mimo to nie możemy powiedzieć, iż zasadą prowadzenia głosów w c a ł y m hymnie jest choćby zamaskowany fauxbourdon, który w kadencjach jest stosowany w wielu kompozycjach 52 rękopisu. Krzyżowanie głosów jest bardzo rzadkie i ogranicza się do CT i T jako posiadających identyczny klucz T (t. 18 — 19). Technika imitacyjna, jak również jej prymitywna forma zwana „wymianą głosów", nie zachodzą.

Całość utworu rozpada się na trzy wyraźnie oddzielne części, rozpadające się na osiem fraz (3, 3, 2). Części te zawierają prawie jednakową ilość taktów (16, 15, 14), frazy zaś liczą po 4 — 8 taktów. Dokładny schemat całości przedstawia się następująco:

Prima pars : t. 1 — 16 (16 taktów) : 1 — 7, 8 — 12, 13 — 16;
Secunda pars : t. 17 — 31 (15 taktów) : 17 — 21, 22 — 25, 26 — 31;
Tertia pars : t. 32 — 45 (14 taktów) : 32 — 39, 40 — 45.

W budowie fraz jest widoczne dążenie do symetrji, co zapewne pozostaje w łączności z symetrją całości utworu, właściwą późnogotyckiej muzyce, przedewszystkiem zaś muzyce francuskiej i jej wpływom.[1]

Przed określeniem rodzaju f o r m y, właściwej naszemu hymnowi, zajmiemy się jeszcze stosunkiem tekstu literackiego do opracowania muzycznego. Jak już wyżej zauważyliśmy, składa się on z trzech zwrotek czterowierszowych. Nie są one zbudowane identycznie; różnica znajduje się w czwartych wierszach, jak wynika ze schematu podającego ilość zgłosek: 8 8 8 6 — 8 8 8 7—8 8 8 7. Następstwo rytmów jest: a a a b—c c c d—e e e f. Stosunek między wierszami a frazami muzycznemi jest ten, że: dwa pierwsze wiersze są ujęte w jedną całość (t. 1—7), trzeci i czwarty zaś są opracowane osobno (t .8—12 i 13—16); w 2. zwrotce znowu dwa pierwsze wiersze są opracowane osobno (t. 17—21 i 22—25), zaś naodwrót wiersz trzeci i czwarty tworzą całość (t. 26—31); w 3. zwrotce brak odpowiednika do dwóch pierwszych, ponieważ kadencja w t. 39 wzgl. 40 przypada dopiero na 1. i 2. zgłoskę ostatniego słowa w trzecim wierszu („ymolatur"), podłożenie zaś zgłoskowe w tej części jest problematyczne, końce fraz zatarte brakiem tych faktycznych kadencyj,

jakie widzimy w I i II zwrotce (na końcu wierszy brevis lub longa), gdzie podkład sylabiczny był możliwy, w III zwrotce zaś rozmieszczenie tekstu natrafia nagle począwszy od 2. wiersza na trudności nie dające się w sposób naturalny pokonać wzgl. na trudności w identycznym sposobie podłożenia tekstu, jak w 1. i 2. zwrotce. Nie usunie trudności przypuszczenie, iż pewna cząstka III części hymnu jest instrumentalna (mniej - więcej między 37 a 40 taktem). Jest tu natomiast najzupełniej widoczny inny powód tego stanu rzeczy. Od samego początku hymnu rodzaj „sylabicznego" podkładu tekstu (por przykład I) budzi przekonanie, iż tekst powstał bez ścisłego związku z utworem muzycznym, że powstał niezależnie od niego i został później wpisany, gwałtownie nawet wtłoczony w tę kompozycję, która pierwotnie musiała posiadać i n n y tekst, ze względu na cantus firmus w CT (T) również marjański, ale bezwględnie inny. Ten pierwotny tekst był ze względu na podwójne kadencje dwurzędowy; jego opracowanie muzyczne pozostało niezmienione, wpisany zaś inny tekst nie wymagał wcale podwójnych kadencyj. Takie postępowanie nie jest wcale odosobnione w naszej muzyce I połowy XV wieku. Analogję znajdujemy również w niemieckich rękopisach tej epoki, zawierających jeszcze dalej idące zmiany tekstu, bo contrafactury kościelne utworów świeckich, a więc zastąpienia pierwotnego tekstu religijnego tekstem świeckim. Nie sądzę, iżby można inną drogą dojść do wytłumaczenia tak nawet dla średniowiecznej muzyki dziwacznych stosunków, jakie panują pomiędzy tekstem i muzycznem opracowaniem w naszym hymnie (stosunki rytmiczno-metryczne). Możemy nawet z wielkiem prawdopodobieństwem wypowiedzieć zdanie, iż ten pierwotny, nieznany tekst posiadał w trzeciej części utworu zupełnie inną konstrukcję zwrotkową (wierszową), niż tekst obecny. Nie jest to wykluczone także odnośnie do budowy zwrotek i wierszy w I i II części hymnu.

Około i po r. 1400 posługuje się religijna muzyka bardzo często formami, które powstały pierwotnie w obrębie muzyki świeckiej. To samo możemy powiedzieć o formie naszego hymnu. Górny głos wokalny a dwa niższe instrumentalne — to znana forma b a l l a d y f r a n c u s k i e j, która była wówczas obok conductu najpopularniejszą formą, uprawianą także przez włoskich kompozytorów z zastosowaniem tekstu francuskiego lub łacińskiego. W innych pracach wskazałam, że formę tę znano dobrze w Polsce. O ile w naszym hymnie wielka symetrja całości dowodziłaby wpływów francuskich (w każdym razie niewłoskich), to conductowe prowadzenia głosów niższych wskazują na wpływy włoskie. Obydwa te czynniki kojarzą się po r. 1400, a dowodem tego jest właśnie nasz hymn, obok niego zaś i inne utwory polskie i obce, zachowane w polskich rękopisach I połowy XV wieku. Datę powstania naszego hymnu nie możnaby przesunąć poza r. 1440, raczej zbliżyć ją ku r. 1400, mimo, że rękopis 52 powstał zapewne między 1430 a 1440 rokiem. Czy jednak hymn nasz jest pochodzenia polskiego? — tego nie możnaby już obecnie rozstrzygnąć ani pozytywnie ani negatywnie. Raczej możnaby

jego tekstowi przyznać pochodzenie polskie. Ustawiczne odkrywanie w dobie obecnej rękopisów z muzyką wielogłosową średniowiecza pozwoli może spotkać się z muzycznym tekstem naszego hymnu, zaopatrzonym najprawdopodobniej innym tekstem literackim.

2. VIRGINEM MIRAE PULCHRITUDINIS. Odrębną jest budowa tekstu w tym hymnie, jakkolwiek według wszelkiego prawdopodobieństwa (ze względu na styl i słownictwo) autor tego hymnu jest identyczny z autorem hymnu „Maria en mitissima". Tekst obecnie omawianego hymnu jest następujący:

Virginem mire pulcritudinis
sole illustratam
ac matrem summi luminis
pro regali progenie natam
prophetis olim predicatam
collaudemus
canticorum melodia
dulcique cum symphonia
cum cythara prosodia.
Casta Maria
cum prole pija
ac preclarissima
Jesu qui es vera via.
Quem presentaverat Simeon
in ulnis altari dominico
hic post modum hosti iniquo
predam abstulit
et die quadragesima
in celum tulit
discipulos elegit
quos quadriferiali
instruit officio.
O benedicta es
inter mulieres
plena gracia
propicia
ferens tutamen
sis consolamen
ut cum celicolis
in eternum psallamus
Amen.

Tonację jońską podkreślają w naszym hymnie: ambitus głosów i kadencja końcowa. Ambitus w głosie najwyższym jest f-a' (plagalna forma), w CT

c-e', w T c-c' (autentyczna forma). Końcowa kadencja jest jońska. Końcowa kadencja pierwszej części samodzielnej — całość tego hymnu rozpada się jak w poprzednim na trzy części — jest również podwójna; pierwsza jest dorycką, druga zaś jońska. Hymn ten stanowi wśród innych ten wyjątek, że posiada mimo trzech części tylko jedną podwójną kadencję (inne posiadają po dwie), co zapewne jest spowodowane tem, że część II przechodzi prawie bezpośrednio w III część. Kadencje naszego hymnu zasługują wogóle na obszerniejsze omówienie, jako w tym wypadku bardzo ważny czynnik stylistyczny i ze względu na ich tonalne znaczenie i budowę. Kadencja głównej tonacji, a więc jońska, występuje głównie w I i III części, gdy w środkowej przeważa kadencja dorycka. W I cz. spotykamy się z kadencją jońską w t. 3 — 4, 15—16, 19 — 20 i 21 — 22, w części III t. 39 — 40, 47 — 48 i 49 — 50. To bliskie sąsiadowanie z sobą kadencyj wynika z wielkiej ilości małych kadencjonujących fraz. Jest rzeczą charakterystyczną, że niektóre kadencje jońskie, mimo iż są symbolami tonacji głównej, sprawiają niekiedy wrażenie kadencyj zwodniczych ze względu na melodykę głosu górnego (t. 4, 15 — 16, 19 — 20, 39 — 40, 44 — 45 i 47 — 48), a nie mniej tenoru w przeciwieństwie do contratenoru, który głównie dąży do zasadniczego tonu tonacji jońskiej. Rzecz dziwna, że i gdzieindziej występują liczne kadencje zwodnicze: eolska zam jońskiej (t. 6), dorycka zam. eolskiej (t. 14, 29). Czysta kadencja dorycka znajduje się w t. 9 — 10, 21 — 22 (jako I w kadencji podwójnej), 30 — 31, 37 — 38, 41 — 42. Kadencja lidyjska zachodzi w t. 26 — 27, co do niej jednakże mamy zastrzeżenie, o którem mowa w najbliższej uwadze. Taki nadmiar kadencyj zwodniczych a zwłaszcza występowanie kadencji tonacji... głównej (t. j. jońskiej) częściej w charakterze zwodniczym, niż czystym, następnie tylokrotne pojawianie się tonacji doryckiej w przeciwieństwie do głównej, budzi w nas powątpiewanie, czy utwór ten został przekazany w formie wolnej od błędów, mimo że kończy się nasz hymn w I i III części kadencją jońską. Wiemy, jak wiele utworów średniowiecznych posiada zupełnie zepsutą przez kopistów treść nutową[8]). Wielka ilość błędów w CT dowodzi już sama przez się, że albo utwór został przepisany mylnie przez kopistę rkpu 52, albo też pierwotny dwugłosowy utwór został wadliwie zaopatrzony contratenorem (zjawisko nierzadkie w średnich wiekach).

Narazie kwestja ta w braku większej ilości materjału porównawczego nie jest możliwa do zadawalniającego załatwienia. W każdym razie ustalone kryterja przemawiają za jońską tonacją naszego hymnu. Posiada on w T nieznany cantus firmus (o czem później), ten zaś posiada zupełnie wyraźną to-

---

[8]) Dające się niewątpliwie wykazać myłki w naszym hymnie są następujące: t. 4, w CT trzecia nuta winna być f, nie g; t. 19, trzecia nuta w CT winna być d, nie f; t. 26—28 przebieg trzech nut w CT winien być c-c-d, nie d-d-e; t. 29, w głosie górnym pierwsza nuta winna być g, nie a; t. 34 w T trzecia nuta winna być e, nie c; t. 35, w CT winno być a, nie h; t. 45 w głosie górnym brak $^1/_3$ części taktu, co jednak łatwo uzupełnić przez analogję z t. 17. Także kilka innych nut pozostaje pod znakiem wątpliwości.

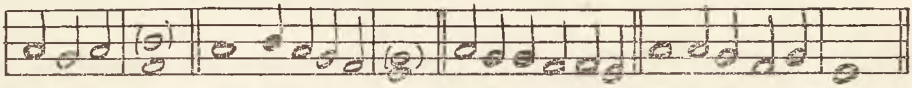
nację jońską (autentyczną), jakkolwiek rozpoczyna się od V stopnia. Możemy jednak przejść do rozpatrywania czynników, które nie budzą żadnych wątpliwości. Co do budowy kadencyj, to w hymnie naszym obok zwykłych typów, znanych nam już z poprzedniego ustępu i mających schemat harmoniczny VII^6—I (brak schematu VII^6—II—I z „sekstą Landina"), znajdujemy przypominające organum połączenie II—I (kilkakrotnie), niekiedy wraz z krzyżowanemi głosami. Warto wspomnieć o schemacie kadencji zwodniczej V—VI. W budowie kadencji zauważamy jako zakończenie albo primę, kwintę i oktawę, albo primę i podwojenie kwinty, albo (w t. 37 — 38) pełny trójdźwięk. Oto kilka przykładów kadencyj:

PRZYKŁAD IV:



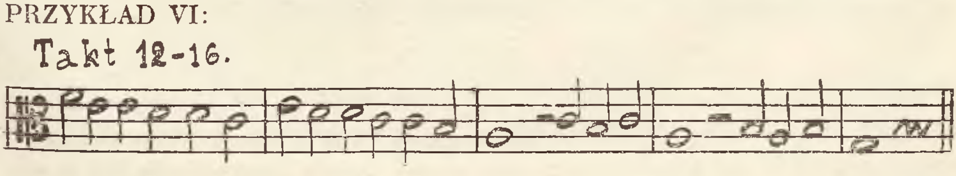
W melodyce głosu górnego panują — jak w poprzednim hymnie — interwały mniejsze (wśród nich rzadkie kwarty), nieograniczona swoboda cechuje głosy niższe (zwłaszcza CT), jako zupełnie instrumentalne. Wszelkie zaś większe od kwarty interwały w głosie górnym są „martwe". Następstwo interwałów nie uprawnia do zastrzeżeń. Największa ilość skoków mieści się — rzecz jasna — w CT. Melodyka głosu najwyższego jest typowo włoska: ustawiczne powtarzanie motywów, ustawiczne przedewszystkiem progresje. Powtarzane są często zwłaszcza motywy:

PRZYKŁAD V:



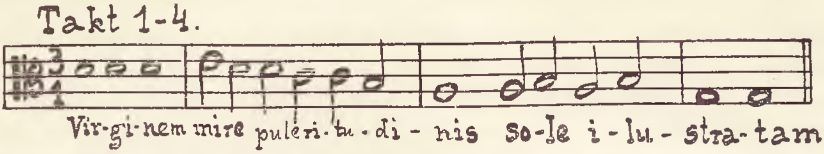
W progresjach najczęstsze jest powtarzanie tonu przy ruchu dolnym:

PRZYKŁAD VI:



Sam początek hymnu już zawiera zasadę powtarzania tonu i progresji:

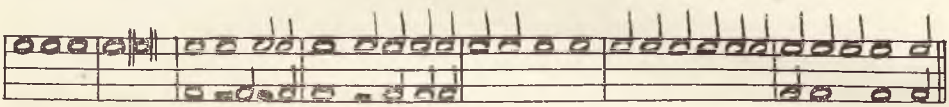
PRZYKŁAD VII:



Obok powtarzania tonu, motywów i progresji i obok pojawiania się tu i ówdzie identycznego motywu (niekiedy z minimalną zmianą) wskazać należy jeszcze na ważny czynnik stylistyczny, jakim jest powrót niektórych grup taktowych w identycznej postaci. I tak w naszym hymnie takt 3 — 4 jest identyczny z t. 39 — 40, t. 15 — 22 równy taktom 43 — 50, zaś 31 — 32 taktom 37 — 38. Jest to ważne ze względu na rozpoznanie formy, o czem mowa później. Tu tylko zaznaczymy, że powtarzanie pewnych partyj dłuższych (t. 15 — 22 i 43 — 50) w tenorze, a w związku z tem w innych głosach, wskazuje niezbicie na obecność cantus firmi, którego jednak mimo najskrzętniejszych poszukiwań nie udało się odnaleźć.

Rytmika obecnie omawianego hymnu w porównaniu z poprzednim jest o wiele bogatsza. Oto regestr rytmów taktowych:

PRZYKŁAD VIII:



Szczególną uwagę zwracamy na rytmiczną korespondencję pomiędzy głosami, ponieważ czynnik rytmiczny w tym hymnie jest szczególnie ważną wskazówką stylistyczną. Zachodzi mianowicie stosowanie niekiedy rytmiki hoketyzującej. Oto przykład na zastosowanie hoketu:

PRZYKŁAD IX:



Mamy tu do czynienia z dowodem wpływów francuskich. Melodyka głosów niższych jest o wiele ruchliwsza, niż w poprzednim hymnie, gdzie nietrudno byłoby dopatrzeć się conductowego na włoski sposób prowadzenia ich w ró-

wnych wartościach (tu tylko bardzo rzadko występującego w kadencjach — i to niewszystkich), jak również w równoległych tercjach, gdy w obecnym hymnie w tychże głosach jest stosowany o ile możności ruch przeciwny i krzyżowanie głosów, jakby na wzór starego „discantus“. Tak więc już w samej melodyce i rytmice zdołaliśmy stwierdzić elementy stylu włoskiego i francuskiego, po roku 1400 występujące najczęściej tuż obok siebie lub razem z sobą.

Ponieważ mamy wątpliwości, czy hymn został nam przekazany w formie nieskażonej błędami, przeto co do prowadzenia głosów możemy tylko pewne spostrzeżenia, ograniczone zastrzeżeniami. W hymnie naszym zauważamy również jak w poprzednim, ale w większej ilości, kwinty i oktawy równoległe, i to kwinty jawne lub opisane drugim głosem. Poza nielicznemi dyssonansami przejściowemi i zamiennemi występują również dyssonansy na mocnej części taktu, prawie z reguły nieprzygotowane (jak wogóle często w XV wieku, zwłaszcza w jego I połowie). Są to kwarty, septymy i nony, rozwiązywane jednak prawidłowo, t. zn. w kierunku opadającym. W formie, w jakiej jest przekazany nasz hymn, zwracają uwagę dyssonansy wprowadzone równocześnie w kilku głosach, bądź przejściowo, bądź skokiem, przez co powstają dyssonujące współbrzmienia, rzadkie nawet w owym czasie. One to również wskazują na nasze powątpiewania co do poprawności kopji, tak, iż nie uważamy za stosowne wchodzić tu w szczegóły, które mogłyby okazać się błędnemi.

Hymn nasz liczy 50 taktów i rozpada się na 3 części nierówne:

Prima pars, t. 1 — 22 (22) :	t. 1 — 4,	4 — 10,	10 — 15,	15 — 20,	20 — 22;	
	I	II	III	IV	V	
Secunda pars, t. 23 — 38 (16) :	t. 23 — 27,	27 — 31,	31 — 35,	35 — 38;		
	I	II	III	IV		
Tertia pars, t. 39 — 50 (12) :	t. 39 — 43,	43 — 48,	48 — 50.			
	I	II	III			

Pod względem niejasności formy utwór ten przedstawia mało do życzenia. I w tym również względzie nie możemy uznać powyższego schematu za definitywny. Co do stosunku tekstu do opracowania muzycznego, możemy wskazać na sylabiczność w głosie najwyższym bez względu na kwantytatywność zgłosek. Rozdział wierszy i ich części na poszczególne frazy ze stanowiska logiki gramatycznej nie ucierpiał w żadnym wypadku, czego nie można powiedzieć o wszystkich hymnach.

Mimo wszystkich niejasności, jakiemi hymn nasz odznacza się w rękopisie 52, możemy jednak oznaczyć bez trudu jego formę. Jak wszystkie inne hymny do tej grupy należące, tak i ten posiada formę b a l l a d y f r a n c u s k i e j.

(D. c. n.).

X. Dr. Hieronim Feicht C. M. (Kraków).

PRZYCZYNKI DO DZIEJÓW KAPELI KRÓLEWSKIEJ W WARSZAWIE ZA RZĄDÓW KAPELMISTRZOWSKICH MARKA SCACCHIEGO.

W XVII wieku skoncentrowało się główne ognisko muzyki polskiej w Warszawie.[1]) Z chwilą przeniesienia dworu królewskiego z Krakowa do Warszawy przeniosła się tamże słynna już wówczas kapela królewska (r. 1596), dzięki czemu Warszawa stanęła odrazu na czele ruchu muzycznego, rozszerzającego się odtąd szybko po wszystkich stronach Rzeczypospolitej.[2]) A chociaż najznakomitszy kompozytor tego wieku, Mikołaj Zieleński, zabłysnął zdala od Warszawy (ok. 1611), wyszedłszy ze skromnej ławki organistowskiej w Gnieźnie, to jednak wszyscy niemal inni kompozytorowie w Polsce, których talenty możemy zestawiać z talentem Zieleńskiego, pozostawali już w bliższym lub dalszym związku z prywatną kapelą trzech królów z rodziny Wazów. Stąd też dzieje tej „najznakomitszej kapeli w ówczesnej Europie“ budzą zrozumiałe zainteresowanie zarówno historyków muzyki polskiej, jak nawet muzykologów zagranicznych, jak wreszcie społeczeństwa polskiego, czułego na rozwój rodzinnej kultury. Najwięcej światła rzucił dotąd na dzieje tej kapeli Aleksander Poliński, a na twórczość poszczególnych członków tej kapeli dr. Zdzisław Jachimecki,[3]) ostatnio zaś dr. Adolf Chybiński,[4]) głośną zaś polemikę wybitnego kapelmistrza tejże kapeli Marka Scacchiego z Pawłem Siefertem omówił dr. Max Seiffert (Berlin) [5]) i X. dr. Józef Surzyński, [6]) poglądy wreszcie naukowe Scacchiego, tyczące się pojęcia stylów muzycznych, opracował dr. Erich Katz.[7]) Mimo niezaprzeczonej wartości prac powyższych autorów w zakresie przez każdego z nich obranym, nie mamy jednak dotychczas nie tylko zarysu dziejów tej kapeli, ale wogóle nie pojawiła się dotąd ani jedna monografja o którymkolwiek z wybitnych jej dyrygentów lub członków jako kompozytorów, stąd też wiele jeszcze trzeba będzie przedsię-

---

[1]) Dzieje muzyki polskiej, str. 11—143.

[2]) Tenże, op. cit. str. 120.

[3]) Wpływy włoskie w muzyce polskiej, cz. I, Kraków 1911, rozdział VII, VIII i IX, oraz Historja muzyki polskiej w zarysie, Warszawa 1920, str. 76—78 i 85—93.

[4]) Canzona instrumentalna Marcina Mielczewskiego, w „Myśli muzycznej“, dodatku muzykologicznym do mies. „Śpiewak“, Katowice, 1928, zesz. kwiecień—maj. Tamże zapowiedziano druk pracy tegoż autora o motetach Mielczewskiego.

[5]) Paul Siefert, w „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft“, Lipsk 1891, str. 420 i nast.

[6]) Ueber alte polnische Kirchenkomponisten, w „Kirchenmusikalisches Jahrbuch“, Ratysbona 1890, str. 77.

[7]) Die musikalischen Stilbergiffe des XVII Jahrhunderts, Fryburg br., 1926.

wziąć badań archiwalnych, zanim się chociażby tylko ustali kolejne następstwo naczelnych dyrygentów kapeli, nie mówiąc już o mniej lub więcej wyczerpującym zarysie dziejów prywatnej kapeli królewskiej w Warszawie w czasie jej najpiękniejszego rozwoju (1596—1656).

W niniejszym artykule nie kuszę się oczywiście nietylko o wyczerpanie powyższego tematu, bądź co bądź piekącego, ale wogóle zapowiedzieć mogę niewiele. Wyzyskuję w nim jedynie materjał zebrany w r. 1922, zebrany raczej przypadkowo, bo z okazji pracy nad innym tematem, mianowicie nad monografją o Bartłomieju Pękielu. Materjału tego dostarczyły mi dwie instytucje:

1. Archiwum Główne w Warszawie:
   - A. Akta metryki koronnej publicznej, nry 138, 142, 156, 165—178, 180, 182, 185, 188, 189, 191, 192, 194, 196, 201 i 202 (cytuję w skrócie: M),
   - B. Dochody i wydatki prywatne królewskie (z nich często cytowany nr. 305, zatytułowany „Zapłata dworu Króla JMCi" i nr. 349 p. t. „Liczby i kwitacje z pobranych i wydawanych sum z czasów panowania Zygmunta III i Jana Kazimierza),
   - C. Acta donationum,
   - D. Regestrum seu Album civium Antiquae Varsaviae,
   - E. Acta advocatialia et scabinalia Civitatis Ant. Varsaviae (zwane dla skrótu Libri civium),
   - F. Acta officii consularis Civitatis Ant. Varsaviae.
2. Kancelarja parafjalna Św. Jana Chrzciciela w Warszawie:
   - A. Liber copulatorum ab anno 1621 ad 1647 (L. cop.),
   - B. Liber matrimonii 1647 — 1672 (L. matr.),
   - C. Liber baptisatorum ab anno 1649—1659 (L. bapt.),
   - D. Księga urodzeń 1659—1668.

Źródła z poza Warszawy, wyzyskane tylko w poszczególnych wypadkach, cytuję osobno w przypiskach.

I.

Marco Scacchi miał się urodzić w Rzymie z końcem XVI wieku, a po ukończonych studjach u Feliksa Anerio (jednego z przedstawicieli szkoły rzymskiej), miał podług jednych badaczy objąć w r. 1618, według innych w r. 1623 stanowisko w kapeli Zygmunta III,[8]) której — według Polińskiego — „przewodniczył stale w ciągu panowania Zygmunta III i Władysława IV", poczem „po zgonie tego ostatniego wrócił w r. 1648 do ojczyzny".[9])

[8]) Eitner, Quellenlexikon der Musiker, t. VIII, str. 443.

[9]) Poliński, op. cit. str. 127.

Poliński nie podał niestety źródeł, z których zaczerpnął powyżej przytoczone daty. Źródła, uzyskane przezemnie, są sprzeczne z niektóremi datami, podawanemi przez Polińskiego. Akta metryki koronnej zamieszczają pod datą 30 lipca r. 1643 dokument, zawierający następujące zdanie: „Nos itaque (sc. Władysław IV)... suplicationibus praedicti Capellae Nostrae Magistri (sc. M. Scacchi) annuentes ob singularem et praeclarem eius in arte musices doctrinam et excellentiam, quam a viginti annis circiter in hoc Regno exercet, et ea propter ab annis quindecim incirca· Capellae Nostrae summa cum laude... praeest, etc." [10]) Źródło to dowodzi tem samem, że Scacchi przybył do Polski około r. 1623, a może po śmierci kapelmistrza królewskiego Asprilia Pacellego (zm. 5 maja r. 1623),[11]) kierownictwo zaś kapeli objął dopiero około r. 1628 lub w tymże roku. Notatkę tę potwierdza inna, daleko wcześniejsza, bo pochodząca z r. 1626, w której Scacchi ma tytuł muzyka królewskiego („S. R. M. Musicus"), a nie kapelmistrza.[12]) Nic zaś pewnego nie można wywnioskować z dat zawartych w „Litterae passus", wystawionych dla odjeżdżającego z Polski Scacchiego, w dniu 29 marca r. 1649, w których Jan Kazimierz zaznacza, że Scacchi „munus praesidis musicorum in Capella Nostra Regia ultra viginti annos... praestabat".[13]) Tu bowiem liczba lat może wprawdzie oznaczać 26-letnią działalność kapelmistrzowską (1623—1649), ale nie wyklucza także 21-letniej (1628—1649). Dalsze badania nad dziejami kapeli warszawskiej będą musiały rozstrzygnąć nierozwiązaną dotąd wątpliwość, czy kto inny a nie Scacchi i kto mianowicie był kapelmistrzem w okresie między r. 1623 i 1628. Nie był nim oczywiście Tarquinio Merula, gdyż zajmował on w Warszawie stanowisko — jak sam zaznacza — organisty „da chiesa e da camera",[14]) a w r. 1626 już znajdował się we Włoszech.[15]) Nie był nim również Vincenzo Gigli - Lilius, gdyż ten posiadał stale aż po rok 1636 tytuły „musicus Sacrae Regiae Maiestatis" i „musicus Noster", „Capellae Nostrae musicus" lub krótko „musicus". [16]) Mógłby nim być natomiast X. Alessandro Cilli, który Polskę opuścił właśnie dopiero w r. 1627.[17]) Dostatecznych dowodów na potwierdzenie tego przypuszczenia na razie archiwalja nie dostarczyły.

Dosyć niezwykle, jak dla Polaków, brzmiące nazwisko Scacchiego sprawiało sekretarzom królewskim znaczne trudności. To też w dekretach, obligacjach, intromisjach i t. p., znajdujących się w aktach, a dotyczących pośrednio lub bezpośrednio muzyka, a następnie kapelmistrza królewskiego notowano jego nazwisko następująco: Sacchius, Schakius, Scachius, Skachius,

---

[10]) M, nr. 188, str. 26v.

[11]) Eitner, Quellenlexikon, t. VII, str. 270.

[12]) M, nr. 175, k. 20; 24.XII, 1626.

[13]) M, nr. 191, k. 136v; 29.III, 1649.

[14]) Eitner, Quellenlexikon, t. VI, str. 445 i Riemann, Musik-Lexikon, wyd. 10, str. 817.

[15]) Rieman, op. cit. str. 817.

Skahius, Stackius, Szachius, Szachy, Sacki i Szacki, a niemal wyjątkowo tylko poprawnie: Scacchi. Zdarzało się nawet, że w jednym i tym samym akcie zamieszczano kilka, a przynajmniej dwie różne odmiany. Sprawa ustawicznej zmiany pisowni w nazwiskach XVII wieku nie przedstawia dziś dla nauki niezwykłego zjawiska. Zarówno polskie, a tem bardziej cudzoziemskie nazwiska pisano według brzmienia fonetycznego, jedne i drugie latynizowano czy też obce polonizowano, czy wreszcie dopuszczano się (przy nieznajomości obcego języka) w pisowni pewnego niedbalstwa, o czem właśnie na nazwisku Scacchiego można się najlepiej przekonać.[18]) Właściciele nazwisk nie przywiązywali zwykle do tego wielkiej wagi, gdyż szło im przedewszystko o rzecz, o nadanie królewskie. Prawniczych zaś wątpliwości z powodu korupcji nazwiska widocznie wówczas nie podnoszono. Przynajmniej Scacchi umiał — wyzyskując swe naczelne stanowisko — dbać więcej o swoje sprawy i korzyści, niż o kontrolowanie poprawności pisowni swego nazwiska. Już w r. 1626 jako członek kapeli królewskiej otrzymał pewne nie znane bliżej „bona et mobilia", nadane po śmierci niejakiego Marcina Kądziołki Markowi Gentili, muzykowi królewskiemu, który jednak zmarł (i to bezpotomnie), zanim zdołał wejść w prawa do przyznanych mu dóbr.[19]) W r. 1633 wyznaczył Władysław IV Scacchiemu, jako temu, który już od dawna „industriam et peritiam in arte musica ac Capellae Nostrae dirigendo" approbavit, pensję roczną 500 florenów „in portorio Gedanensi" (cło portu gdańskiego).[20]) W dziesięć lat później postarał się Scacchi o osobny dokument królewski, przyznający tę sumę, nadaną pierwotnie tylko jemu samemu, a zarazem tylko dożywotnio, również żonie na wypadek jego śmierci.[21]) Z dokumentu tego dowiadujemy się zarazem o motywie szczególnej łaski królewskiej przed dziesięciu laty. Była nim wówczas „non vulgaris, imo rara in arte musica peritia, ac probata dirigendae Capellae Nostrae industria", wykazana „sub tempus felicis Coronationis Nostrae". Obecnie pragnął Scacchi zabezpieczyć na wszelki wypadek przyszłość swej żonie, poślubił bowiem Reginę K i e l l e r i n, wdowę po sekretarzu królewskim i doktorze obojga praw, Piotrze G r a b e n i m. Stało się to w r. 1635 w dniu 26 listopada: „Admodum Reverendus Dominus Alexander Ioannes praepositus Varsaviensis in Aula S. R. M. matrimonium contractum confirmavit inter Nobilem Marcum Skaki Regiae Capellae Magistrum Roma oriundum et Reginam Kollerin (tak!) doctoris olim Grabinii (tak!) relictam viduam Augustes natam;

---

[16]) M, nr. 166, str. 309 i 252 — M, nr. 172, str. 56 — M, nr. 176, str. 166, — M, nr. 178, str 376v, — M, nr. 182, str. 232 i 275, nadto „Liczby i kwitacje" 1625—1636, passim.

[17]) Poliński, str. 120.

[18]) X. H. Feicht: Wojciech Dębołęcki, Lwów 1926, str. 4.

[19]) M, nr. 175, str. 20.

[20]) M, nr. 180, str. 25.

[21]) M, nr. 185, str. 565.

testes fuerunt..." — brak nazwisk i zakończenia dokumentu.[22]) Małżonkowie byli prawdopodobnie zbliżeni wiekiem do siebie, gdyż Regina Kiellerin zawarła swe pierwsze małżeństwo w r. 1622,[23]) z którego miała jedynego syna. Piotra Henryka.[24])

W r. 1642, naznaczył i rozkazał wymierzyć Jan Grzybowski, starosta warszawski, „szmat gruntu do folwarku starostwa warszawskiego należącego, w tyle gruntów Mansionarzów kościoła św. Jana przy żupie Króla JMCi wszerz toku sto i trzy ćwierci, a wzdłuż toku siedemdziesiąt i ośm ćwierci urodzonemu Markowi Skachio, Capellae IMC Magistrowi, a to z czynszu rocznego, który po złotych dwadzieścia polskich płacić będzie powinien perpetuis temporibus, pozwalając mu i sukcesorom jego tam in recta linea descendentibus, quam collateralibus quibusvis etiam extraneis liberam facultatem dandi, donandi, vendendi et alienandi, seu quocunque modo in personas saeculares, non vero status ecclesiastici disponendi, alias według dalszego upodobania i konfirmacyey Króla JMCi, którą będzie powinien otrzymać. Na którym gruncie i placu wolno mu będzie budować i wszelakich pożytków przymnażać iuxta beneplacitum suum, z którego jednak żadnych ciężarów i powinności nie będzie winien płacić okrom czynszu wzwyż wyrażonego, który na każde święto Marcina św. podstarościemu albo pisarzowi.... on sam i potomkowie oddawać będą". Działo się to w Warszawie 8 maja r. 1642. — Scacchi otrzymał oczywiście żądaną konfirmację królewską w dniu 30 lipca r. 1643, w której właśnie czytamy przytoczone powyżej dane co do lat pobytu Scacchiego w Polsce: „Nos ...supplicationibus praedictti Capellae Nostrae Magistri annuentes ob singularem et praeclaram eius in arte musices doctrinam et excellentiam, quam a viginti annis circiter in hoc Regno exercet et ea propter ab annis quindecim incirca Capellae Nostrae summa cum laude et omnium admiratione feliciter praeest, praeinsertas litteras approbavimus...." z klauzulami zastrzeżonemi w piśmie starosty warszawskiego.[25]) W tem to miejscu wybudował sobie Scacchi dworek, jak o tem świadczy wierszyk Adama Jarzębskiego, muzyka królewskiego i autora „Gościńca":[26])

Dworek Pana Capellae Magistra Króla J. M. za Żupą:
„Choć ten nierychło rozpoczął
Budować, ani odpoczął,
Aż wystawił dwór osobny,
Według miejsca dość nadobny".

---

22) Lib. Cop. str. 133.

23) Lib. Cop. 1621—47, str. 23.

24) M, nr. 201, str. 527.

25) M, nr. 188, k. 26v.

26) W nowem wydaniu „Gościńca" (Korotyński), str. 93, w. 2749—2752.

W r. 1643 postarał się Scacchi o przyznanie również swej żonie dożywocia we wsiach Łuczanice, Kawki i Górki „in fundo oppidi Nostri Osiecensi, in terra Czernensi, districtu vero Garvoliensi sita".[27]) Górki ustąpił jednakże niejakiemu Marcinowi Schodynowi.[28]). — Obok darowizn królewskich otrzymywał również darowizny od osób prywatnych, n. p. darowiznę „certi fundi" Pawła Przewłockiego i Elżbiety Kawińskiej.[29])

Trzeba przyznać, że uznanie, jakiem się cieszył Scacchi, było zasłużone jego rzetelną pracą. Świadczy o niej działalność jego w dziedzinie organizacji i kierownictwa operą, przedstawiona poglądowo przez Polińskiego, [30]) a ostatnio przez Zygmunta Latoszewskiego,[31]) świadczy wreszcie znaczna liczba jego kompozycyj, niejednokrotnie okolicznościowych, jak wynika z tytułów kompozycyj,[32]) zachowanych w różnych bibljotekach.

Ze stanowiska kapelmistrza królewskiego zrezygnował Scacchi w r. 1649[33]) z powodu złego stanu zdrowia i wrócił do Rzymu wzgl. Galese. Po pewnym czasie podążyła za nim i żona. Jakkolwiek bowiem spotykamy ją w Warszawie jeszcze w r. 1654,[34]) dowiadujemy się jednak z aktów Metryki koronnej, że udała się do Rzymu i tam też zmarła przed r. 1662.[35])

W niedostatecznie jeszcze dotąd oświetlonym okresie między rokiem 1623 i 1628, a więc między śmiercią Pacellego (5.V.1623) a pewną już datą objęcia stanowiska kapelmistrzowskiego przez Scacchiego (1628) zmarli lub też najprawdopodobniej zmarli następujący muzycy kapeli królewskiej: Abrek (Habrek), Piątkowski, Parvus, Gentili i Barthelotti. Szereg szczegółów, dotyczących ich, podajemy.

Śpiewak kapeli (według Polińskiego), Mikołaj A b r e k, pisany jednak stale w odnośnych źródłach „Habrek" lub nawet „Chabrek", wstąpił do kapeli królewskiej w Krakowie, za czasów króla Stefana Batorego, mianowicie w r. 1577. Czytamy bowiem w aktach metryki koronnej, [36]) pod datą 22 lutego r. 1599 następującą uwagę: „Regi Stephano et Nobis Ipsis ab annis viginti duobus constanter inservivit". Następnie spotykamy jego nazwisko w r 1614,[37]) a wkońcu zauważamy go w r. 1622 jako świadka pewnego mał-

[27]) M, nr. 185, str. 566.
[28]) M, nr. 188, k. 19v.
[29]) D, nr. 49, str. 1867.
[30]) Dzieje muz. pols., str. 135—137.
[31]) Dzieje opery polskiej, w „Muzyce polskiej", monografji zbior. pod red. M. Glińskiego, Warszawa 1927, str. 109—115.
[32]) Eitner, Quellenlexikon, t. VIII, str. 443—444.
[33]) M, nr. 191, k. 136v; 29.III, 1649.
[34]) L. Bapt., str. 175; 3.III, 1654.
[35]) M, nr. 202, k. 336v.
[36]) M, nr. 143, str. 115.
[37]) M, nr. 156, str. 258.

żeństwa.[38]) Wobec 45-letniej służby — tyle jej bowiem liczył już sobie Abrek w r. 1622 — żył już niedługo po roku 1622. Zmarł on przed 3 lutego r. 1626.[38a]) Niektórzy polscy bibljografowie muzyczni wymieniają go.[39]) Według Sowińskiego[40]) „miał także napisać Odę do Jana Zamoyskiego, p. t. Euphrosyne".

Paweł Piątkowski, zajmujący w kapeli w r. 1593 również stanowisko śpiewaka,[41]) a zwany w źródłach dla mnie dostępnych poprostu „musicus noster",[42]) zmarł przed dniem 9 marca 1622 r. W dniu tym otrzymał bowiem Jerzy Szymonowicz „pensionem annuam 144 fl. pol. post mortem famati Pauli Piątkowski, musici nostri vacantem".[43]) Ponieważ tego rodzaju dotacje długo zwykle nie czekały na następcę, więc możemy z pewnem (aczkolwiek bardzo małem) prawdopodobieństwem przypuścić, iż Piątkowski zmarł około r. 1622. Nazwisko jego wspominają niektórzy autorowie,[44]) wymieniając daty 1610, 1618 i 1622.

Paweł Parvus, według Polińskiego[45]) instrumentalista, zmarł przed 28 lutego r. 1623.[46]) Nazwisko jego jest raczej przezwiskiem: „Paulus dictus Parvus". [47])

Nieznany dotychczas Martius Gentili, „musicus et servitor noster", włoskiego pochodzenia,[48]) liczył sobie już w r. 1623 wiele lat służby („a plurimis annis". [49]). Pojawia się w aktach jeszcze w r. 1624 [50]) i 1625. W ostatnim otrzymuje pewną dotację po niejakim Kądziołce,[51]) która jednak w roku następnym przechodzi wobec śmierci Gentilego na M. Scacchiego.[52])

Przed dn. 4 lipca 1625 roku zmarł niejaki Venerabilis Laurentius Bartholetti, muzyk królewski,[53]) nieznany ani Polińskiemu ani innym autorom. Nie udało mi się stwierdzić, czy nie pozostaje on w jakimś związku z muzykiem Venerabilis Laurentius Belotti, autorem 6-głosowego mo-

---

[38]) Lib. Cop. 1621—47, str. 21.

[38a]) M, nr. 174, str. 189.

[39]) A. Grabowski, Chodyński (147), Boniecki, Herbarz Pol., tom. I 21).

[40]) Słownik muzyków polskich, str. 1.

[41]) Poliński, str. 123.

[42]) M, nr. 142, str. 130, r. 1598.

[43]) M, nr. 168, str. 46v.

[44]) Grabowski (Starego Krakowa zabytki, 173), Sowiński (Słownik muz. polsk., 303), Tomkowicz (Rocznik krak. IX, 198).

[45]) Dzieje m. p. str. 124.

[46]) M, nr. 170, str. 90v.

[47]) M, nr. 138, str. 149v.

[48]) O szeregu Gentilich, muzyków włoskich XVI—XVII wieku, wspomina Eitner, Quellenlexikon IV, str. 200.

[49]) M, nr. 170, str. 90v.

[50]) M, nr. 169, str. 483.

[51]) M, nr. 172, str. 137.

[52]) M, nr. 175, str. 20.

tetu „O Domine Jesu Christe“, umieszczonego w r. 1604 w wydawnictwie Wincentego Liliusa „Melodiae sacrae“.[54]) Belotti otrzymał w r. 1622 pensję roczną 40 fl. z opactwa sieciechowskiego,[55]) a był w służbie królewskiej również jeszcze w r. 1624.[56]) Czy są to więc dwie zupełnie różne postacie o jednakowem imieniu i stanowisku (obaj księża i muzycy królewscy), czy też zachodzi tu może w aktach jakaś pomyłka co do nazwiska Belottiego nazwanego Bartholettim? W ostatnim wypadku mielibyśmy pewną datę śmierci Belottiego. Należy jednak zwrócić uwagę na jeszcze jeden fakt: około r. 1601 działał na dworze polskim jako organista Vincenzo Bertolusi (Bertholusius), który w r. 1607 udał się na dwór duński.[57]) W jakim stosunku do niego pozostaje nasz Bartholetti, tego narazie nie rozstrzygamy. Ponadto przekręcano również nazwisko Bertolusiego, pisząc je „Bartholutzius“.[58]).

Jeszcze mniej niż o pięciu poprzednich posiadamy wiadomości o czterech następnych muzykach, o których tylko możemy stwierdzić, iż wszyscy żyli w r. 1624 i byli muzykami królewskimi (tytułowani: „musicus Noster“ lub „musicus S. R. M.“). I tak nieznany dotychczas Aleksander Tortonius otrzymał w r. 1623 dobra niejakiego Samuela Gusmana, mieszczanina krakowskiego.[59]) Nazwisko jego spotykamy jeszcze w r. 1624.[60]) Raphaele Veggio, znany tylko z 7-głosowego motetu „Pastores o vos beati“, pomieszczonego w wydawnictwie Liliusa,[61]) jest wspomniany w r. 1624 jako żyjący.[62]) Tyleż tylko wiemy o nieznanym dotychczas Janie Żbikowskim („musicus et servitor Noster“. [63]) Abraham Sitte, według Polinskiego[64]) instrumentalista (pisany Zitte), „Capellae Nostrae musicus“, pobierał w r. 1620 pensję roczną 173 fl. z Żup wielickich.[65]) Wzmianki o nim spotykamy w r. 1624[66]) i 1625, w którym zaznaczono, że Sitte „servitia a compluribus annis praestat“.[67]).

---

[53]) M, nr. 173, str. 95v.

[54]) Eitner, Bibliographie der Sammelwerke, str. 405 i Jachimecki, Wpływy włoskie, str. 177.

[55]) M, nr. 168, str. 70v.

[56]) M, nr. 169, str. 495v; 25.VII. 1624.

[57]) Eitner, Quellenlexikon, t. II, str. 7.

[58]) Eitner, Quellenlexikon, t. I, str. 355.

[59]) M, nr. 169, str. 294v. Mowa zapewne o rodzinie, która zajmowała się przynajmniej w XVI wieku lutnictwem.

[60]) M, nr. 172, str. 33v.

[61]) Eitner, Bibliographie des Sammelwerke, str. 896 i Jachimecki, Wpływy włoskie, str. 177—178.

[62]) M, nr. 169, str. 485v.

[63]) M, nr. 171, str. 116.

[64]) Dzieje muz. pols., str. 124.

[65]) M, nr. 166, str. 117v.

[66]) M, nr. 169, str. 418v i 484.

[67]) M, nr. 173, str. 93.

Skład kapeli kierowanej wytrawną ręką Scacchiego znamy dokładnie dopiero z r. *1643,* w którym wszyscy jej członkowie w liczbie pięćdziesięciu opublikowali swe kanony w „Xenia Apollinea“, dodatku nutowym do polemicznego dzieła Scacchiego p. t. „Cribrum musicum“ (Wenecja, Aleksander Vincentius). Okoliczność ta ułatwia wielce uporządkowanie chronologji. Rozumie się bowiem, samo przez się, że na początku rządów Scacchiego służył w kapeli szereg muzyków z czasów Pacellego czy nawet z czasów jeszcze wcześniejszych, że następnie w ciągu jego rządów wstąpił do niej szereg nowych, wśród których znaleźli się oczywiście i tacy, którzy zostali, przyjęci do kapeli już po wydaniu kanonów i przetrwali w niej nietylko czas ustąpienia Scacchiego, ale również czasy jej rozsypki za wojen szwedzkich (w czasie kapelmistrzowstwa Pękiela), poczem stali się zawiązkiem nowej, niestety skromniejszej, już kapeli pod rządami kapelmistrzowskiemi Jacka Różyckiego. W braku innych źródeł jest taki punkt stały, jakim jest data wydania „Cribri musici (1643), niezmiernie cennym punktem oparcia do uporządkowania chronologji, ważnej przedewszystkiem w stosunku do muzyków, będących kompozytorami.

Do członków nie figurujących już w spisie twórców kanonów, a więc zmarłych lub najprawdopodobniej zmarłych przed tą datą, należy zaliczyć Jakóba de Abbatis Regiano, Zygmunta (czy Antoniego) Patarta, Erarda Leslau, Jerzego Brevesdensis, Marka Materanusa, Zygmunta Strodownickiego i Wincentego Liliusa.

Jacobus A b b a t e s zaprodukował w r. 1604 we wspomnianem wydawnictwie W. Liliusa 8-głosowy motet „Ego sum pastor bonus“.[68]) W znanych mi źródłach pełne nazwisko tego kompozytora brzmi: Jacobus de Abbatis Regianus [69]) (i Reggianus), a zachodzi ono częściej oczywiście w formie spolonizowanej: Jakób Abbat Redzian (i Radzian). W r. 1620 otrzymuje on jako „musicus et servitor Noster ab annis compluribus optime de Nobis meritus“ 100 fl. z Żup wielickich.[70]) W r. 1622 dostaje on ponadto jeszcze z tychże Żup pensji rocznej 83 fl. 5 gr. z oświadczeniem: „quamdiu in servitiis nostris perseveraverit eandem pensionem percipiat“.[72]) W tymże roku 1622 i następnym, a później jeszcze w r. 1631 spotykamy go w roli świadka małżeństwa, przyczem w ostatnim wypadku jest zaznaczone jego pochodzenie: „Italus“.[73]) Wreszcie w r. 1625 wypłaca mu się za cztery lata (1620 — 23) po 61 fl., razem 241 fl.[74]), a należne mu 120 fl. za rok 1624 i 1625 bierze

[68]) Eitner, Bibliographie der Sammelwerke, str. 364 i Jachimecki, Wpływy włoskie, str. 183.

[69]) M, nr. 168, str. 32v.

[70]) M, nr. 166, str. 153v.

[71]) M, nr. 166, str. 240v.

[72]) M, nr. 168, str. 32v.

[73]) Lib. Cop. 1621—47, str. 17, 39, 97.

[74]) Liczby i kwitacje 1615—67.

niejaki Gutowski jako zwrot pożyczonej widocznie sumy. Miał „Radzian" syna Andrzeja „ex Regina Parzonka progenitum, quod natura ei (sc. filio) denegavit, beneficentia legis ac clementia Principis suplevit". Mianowicie Zygmunt III przyznał mu prawa „legittimorum" w r. 1630.[75]) Na tym to roku 1630 wzgl. na wspomnianym wyżej r. 1631 kończą się wiadomości o Kalabryjczyku „Redzianie" z Reggio.

Wśród kompozytorów, którzy wydali swe dzieła w „Melodiae sacrae" W. Liliusa (1604) znajdujemy Antoniego P a t a r t a, twórcę 6-głosowego motetu „Vir inclyte Stanislae.[76]) W aktach spotkałem pod rokiem 1626 Zygmunta Patarta,[77]) pisanego również Petard. Nie umiem oznaczyć, jaki stosunek zachodzi między Zygmuntem a Antonim Patartami. W kapeli dworu bawarskiego w Monachjum znajdował się między rokiem 1590 i 1595 Antoni Patard (Patart), instrumentalista[78],) który jest prawdopodobnie identyczny z naszym Antonim Patartem. Zygmunt Patart zmarł przed r. 1639, ale nie mamy żadnej wiadomości, na ile lat przed tą datą, gdyż luka zachodzącą między ostatnią datą z jego życia (1626) a datą mówiącą o Patarcie jako nieżyjącym (1639) jest zbyt wielka, aby można choć w przybliżeniu oznaczyć czas jego śmierci. Z wiadomości odnoszących się pośrednio do Patarta możemy tylko tyle jeszcze zaznaczyć, iż córka Patarta (tu: Petarda) jest w r. 1642 po raz trzeci zamężną. [79]).

Erard L e s l a u, puzonista,[80]) polonizowany już za swego życia na Lesława a nawet Lesława (zachodzi też pisownia „Lasław") pojawia się według Tomkowicza[81]) już w r. 1604 jako „nobilis" i jako „musicus S. R. M." oraz z imieniem „Gerardus", następnie w latach 1615, 1618 i 1627, tytułowany również „excellens". Tomkowicz wspomina[82]) też o jego małżeństwie z Anną Lencówną, a około r. 1627 z Karasiówną. Wiadomości te możemy powiększyć o szereg szczegółów. W aktach warsz., mnie dostępnych, pojawia się wprawdzie dopiero w latach 1622,[83]) 1623,[84]) i 1624,[85]) jednakże w r. 1635 dowiadujemy się z okazji zwolnienia jego domu (znajdującego się na Krakowskiem Przedmieściu) od wszelkich ciężarów na przeciąg 12 lat (1635—1647), iż „servitia Divo Parenti Nostro (t. j. Zygmuntowi III) per

[75]) M, nr. 178, str. 151v.

[76]) Eitner, Bibliographie der Sammelwerke, str. 774—775 i Jachimecki, Wpływy włoskie, str. 176. We „Florilegium" Bodenschatza (1621) znajduje się jego motet „Quam dilecta".

[77]) M, nr. 173, str. 386.

[78]) Eitner, Quellenlexikon, t. VII, str. 333.

[79]) Acta officii consularis C. A. V. nr. 29, str. 316v.

[80]) Poliński, op. cit. str. 124.

[81]) Rocznik krakowski, IX, str. 197.

[82]) Loco cit.

[83]) M, nr. 166, str. 572.

[84]) M, nr. 169, str. 324.

[85]) M, nr 169, str. 509v i M, nr 171, str. 2

m u l t o s annos continue et diligenter praestabat",[86]) że służył zatem w kapeli znacznie wcześniej. Był on żonaty (jak już wspomina Tomkowicz l. c.) z Anną Lencówną, lecz bezdzietny. Siostra jego Katarzyna, zamężna za Bischoffem Andrzejem z Olsztyna, jest matką Jana Bischoffa, siostrzeńca więc Leslaua, również muzyka kapeli królewskiej i kompozytora kanonu w „Xenia Apollinea" (1643). Leslau sam sprowadził swego siostrzeńca z Niemiec do Warszawy, o czem wspomnę zresztą jeszcze przy podawaniu szczegółów biograficznych Bischoffa. W r. 1636 odbył się w domu Leslaua jakiś ślub,[87]) zaś w r. 1640 Leslau już nie żył[88]).

W r. 1633 działa bliżej zresztą zupełnie nieznany Jerzy B r e u e s d e n s i s „musicus et servitor S. R. M.",[89]) który już w r. 1641 nie żyje.[90]).

Jan Marek M a t e r a n u s, również dotąd nieznany, otrzymał stanowisko w kapeli królewskiej w r. 1602. Dowiadujemy się o tem z następującej notatki, pochodzącej z 21 grudnia r. 1639: „...musicus Noster, qui Nobis ac Serenissimo olim Parenti Nostro (t. j. Zygmuntowi III) ab annis triginta septem (servitia) praestitit". Akta metryki koronnej wspominają o nim w r 1620,[92]) w r. 1622,[93]) w którym jest wyraźnie nazwany „musicus in Capella nostra" i w r. 1624,[94]) a wreszcie w r. 1639. Niema go jednak już wśród członków kapeli z r. 1643, z czego trzeba wysnuć wniosek, iż tę kapelę opuścił lub może i umarł między r. 1639 i 1643. W r. 1654 spotykamy się z nazwiskiem Zygmunta Marka M a t e r a n u s a, muzyka królewskiego;[93]) możemy zatem przypuścić, iż był to syn Jana Marka.

Zygmunt S t r o d o w n i c k i wchodził według Polińskiego[96]) w skład orkiestry w kapeli królewskiej w ciągu panowania Władysława IV, a więc najwcześniej od r. 1632. Istotnie, choć spotykamy nazwisko Strodownickiego już w r. 1626,[97]) kiedy zawiera związek małżeński z Anną Koziełkówną (nazwisko jej z testamentu, o czem niżej) i w r. 1628,[98]) kiedy wchodzi w powtórne związki z Reginą Dembską, w obu wypadkach nie nazwano go muzykiem wogóle, a tem mniej królewskim, choć ta sama książka nadaje mu tytuł „musicus S. R. M." przy okazji trzeciego ślubu z Agnieszką Malanką

---

86) M, nr. 182, str. 31v.
88) Acta officii cons. C. A. V., nr. 27, str. 527v.
89) M, nr. 180, str. 61.
90) M, nr. 185, str. 255v.
92) M, nr. 166, str. 282v.
93) M, nr. 168, str. 5.
94) M, nr. 169, str. 490.
95) L. Bapt. 1649—59, str. 187.
87) Lib. Cop. 1621—47, str. 147.
96) Op. cit. str. 129.
97) L. Cop. 1621—47, str. 79.
98) L. Cop. 1621—47, str. 89.

w r. 1640.[99]). Strodownicki zrobił testament 6 listopada r. 1641, który otworzono w lutym r. 1642.[100]) Zmarł więc w międzyczasie. Z testamentu niewiele się dowiadujemy. Strodownicki posiada w nim wyraźnie tytuł „musicus Capellae S. R. M.“ i ma własny dom przy ulicy Piekarskiej. Obok tego zachodzi wzmianka o jego dzieciach, Szymonie i Zofji.

Nie zauważamy już również wśród członków kapeli z r. 1643. Wincentego L i l i u s a, wobec czego należy przypuścić, iż Lilius zmarł przed tym rokiem. Na jakiej bowiem podstawie twierdzi Poliński,[101]) że umarł on dopiero około r. 1653, skoro nieobecność tak wybitnego kompozytora wśród twórców kanonów z r. 1643 jest wykluczona, o ileby W. Lilius był jeszcze wówczas muzykiem królewskim, o spensjonowaniu go bowiem czy o przeniesieniu się W. Liliusa do innej kapeli nie wspomina Poliński, a nie wspominają o tem również źródła archiwalne? Daleko więc bardziej uzasadnione jest twierdzenie Tomkowicza,[102]) że W. Lilius zmarł przed r. 1641. Nieliczne dane, jakie udało mi się zebrać do biografji W. Liliusa (bez wyczerpującego ich wyzyskania) świadczą o tem, że zarówno muzyk królewski umiał stale zabiegać o pomnażanie fortuny, jak i o tem, że towarzyszyły mu stale względy królewskie. Dane te nie pomijają ani jednego roku w czasie między r. 1626 a 1636, poczem nazwisko W. Liliusa znika zupełnie z odpowiednich akt. Byłaby to zatem wskazówka do uzyskania daty jego śmierci. Dane te, jako materjał do przyszłej monografji o W. Liliusie są następujące:

28. VII. 1620: Bona omnia, post quendam Davidem Scotum Vincentio Lilio iure caduco conferuntur.[103]).

22. IX. 1620: Bona omnia post mortem Ioannis fabrilignarii Elbiągowski incolae Toruniensi Egregio Lilio Musico S. R. M. iure caduco collata.[104]).

20. V. 1622: Ius caducum Vinc. Lilio musico pos quendam Barthol. Pusza in civitate Toruniensi datur.[105]).

7. VII. 1624: Advocatiae in villis Rozwałdów et Wisków Lelio (!) Vincentio musico.[106]).

20. XI. 1624: Consensus Egr. Vincentio Lelio (!) eximendi advocatiam in villa Lezeniski et tabernam in villa Nowodwor Capitaneatus Valecen. consist.[107]).

---

[99]) L. Cop. 1621—47, str. 199.

[100]) Acta officii cons. C. A. V., nr. 29, str. 46v.

[101]) Op. cit. str. 121.

[102]) Rocznik krakowski, IX, str. 197 i nast.

[103]) M, nr. 166, str. 252.

[104]) M, nr. 166, str. 309v.

[105]) M, nr. 169, str. 460v.

[106]) M, nr. 172, str. 56.

[107]) M, nr. 172, str. 232v.

17. III. 1625: Consensus ad eximendam advocatiam in villa Suetia, Capitaneatus Valecen. Vincentio Lelio (!) musico datur.[108]).

18. III. 1625: Consensus eximendi... (toż samo, co w poprzednim).[109]).

1. I. 1628: Consensus datur Egr. Vinc. Lilio musico advocatiam et tabernam in villa Lezenica, tum etiam tabernam Migisti dictam in villa Nowodwor in Capit. Valecen. sitam eximendi.[110]).

8. X. 1628: Advocatia in villa... (?) Egr. V. Gylio (!) Musico confertur [111]).

30. III. 1629: Tabernae in villa Rosa Egr. Vinc. Lelio (!) musico conferuntur.[112]).

29. V. 1628 — 31. VII. 1631: Scultetia in villa Brakszeny Egr. Lelijo (!) musico confertur (1628). Cui supplicationi Nos (t. j. Zygmunt III) benigne annuantes (1631).[113]).

14. VI. 1629 — 31. VII 1631: Consensus Egr. V. Lelij (!) eximendi advocatias, unam in villa Lezenica, alterna min villa Witków cum annis suis attinentiis". [114]).

1631: Consensus eximendi advocatiam in villa Szypniewo de manibus nullo iure possessorum Egr. Vincentio Lelij (!) Musico datus.[115]).

Tak więc akta Metryki koronnej przekazują nazwisko Wincentego Liliusa aż do r. 1631. Poza wyszczególnieniem dotacyj nie zawierają one innych wiadomości prócz ogólnikowych zwrotów w rodzaju: „Quia Nos benignam rationem habentes obsequiorum Egr. Vinc. Lilii musici Nostri, qua Nobis a m u l t i s annis... praestare non desinit" i prócz stwierdzenia faktu, że Lilius należy do członków kapeli („C a p e l l a e Nostrae musicus", 1631). Księga obejmująca „Liczby i kwitacje z pobranych i wydanych sum... z czasów panowania Zygmunta III i Jana Kazimierza, od 1615 do 1667" notuje jego nazwisko wzgl. imię aż po rok 1636. Dowiadujemy się z niej o następującem źródle dochodów W. Liliusa:

Quit Jakubowi Judce y Jakubowi Mendlowi żydom Poznańskim z arendy ceł koronnych za rok 1624 y 1625... Arendy do skarbu J. Kr. M przychodziło na rok złotych 96 Tyssięcy a za lat dwie 192 tys. polskich. Z której sumy rachując się iako ią do skarbu J. Kr. M. wydali tym sposobem i porządkiem niżey opissanym pokazali y Quitami comprobowali... na Jurgielty: Roznym ossobom niżey specyfikowanym podług

108) M, nr. 172, str. 275.
109) M, nr. 176, str. 166.
110) M, nr. 177, str. 110v.
111) M, nr. 177, str. 363.
112) M, nr. 178, str. 367v.
113) M, nr. 178, str. 367v.
114) M, nr. 178, str. 365v i 366v.
115) M, nr. 178, str. 364v.

rocznych quitów, które ad arendam należą, a to za rok ieden 1624, to iest:

Panu Dollabeli Malarzowi 133,10,
Panu Ierzemu Korneciście J. K. M. 144.
Panu Adamowi Iarzębskiemu z Warki Muzykowi 42,
Panu Ierzemu Korneciście J. K. M. 144.

Tymże Iurgieltnikom za rok drugi 1625, to iest... (między innymi):

Panu Wincentemu Muzykowi 144.

(To samo powtarza się za rok 1626—1631).

Podobny kwit wystawiono „Panu Rubachowi z Administratiey Żupy Zakroczymskiey za lat ośm, to iest od r. 1625 do roku 1633", z której tenże wypłacał: „Panu Wincentemu Muzykowi J. K. M. Iurgieltu pro annis 1625 et 1626 per flor. 100 (razem 200), temu za r. 1627—100, za r. 1628—100, za r 1629—100, za r. 1631—100, za r. 1632 Pensiey doroczney. P. Wincentemu Muzykowi J. K. M. 100" i wreszcie „Panu W. Muzikowi Pensiey za r. 1633 — 100".

Wkońcu znajdujemy jeszcze w Kwicie z ceł koronnych za lat ośm, t. j. od 1. I. 1632 do 31. XII. 1638 dwa razy imię Liliusa, mianowicie na „Iurgielty naprzód in Anno 1632 — 1634 P. Wincentemu Muzykowi na rok 144, (razem) 432 fl." oraz w latach 1635 — 1636 „Vincenty 228", poczem znika już zupełnie to imię, mimo że Dollabella i Jerzy Kornecista, stali dotąd „rachunkowi" towarzysze Wincentego Liliusa pobierają swe należytości nadal. To zakończenie notowania nazwiska czy imienia W. Liliusa na roku 1636, jak również brak jego wśród członków kapeli, jako kompozytoró wkanonów z r. 1643, skłania mnie do przypuszczenia, iż Wincenty Lilius musiał w tym czasie umrzeć i to może już w r. 1636, czy tuż po nim.

Rodzina Liliusów jest związana z niemal całemi sześćdziesięcioletniemi dziejami prywatnej kapeli królewskiej w Warszawie. Syn Wincentego F r a n c i s z e k L i l i u s, w niej się wychowywał oraz był jej członkiem około r. 1630, skąd przeszedł w tymże jeszcze roku na stanowisko kapelmistrza kapeli katedralnej krakowskiej. Nie zajmuję się nim w tem miejscu, gdyż biografję jego i bibljografję jego dzieł napisał już Adolf Chybiński w pracy p. t. „Muzycy włoscy w kapelach katedralnych krakowskich, 1619 — 1657".[116]) Dalszy syn Wincentego, S z y m o n L i l i u s, był organmistrzem J. Kr. MCi („organorum conficiendorum magister, S. R. M. servitor")[117]) oraz organistą („organarius"); niewiadomo mi jednak, czy w kapeli królewskiej, gdyż w odpowiednim dokumencie brak niezbędnego dopisku: „S. R. M. organarius" lub „Capellae Regiae organarius".[118]) Dnia

[116]) W „Przeglądzie muzycznym", Poznań 1927 (i odbitka, zwł. str. 16—38).

[117]) L. civ. nr. 553 (r. 1652), str. 22v.

[118]) L. civ. nr. 553 (r. 1653), str. 17v. Wobec tego prostuję nieścisłą informację udzieloną prof. Chybińskiemu (op. cit. str. 18), w której twierdziłem, iż Szymon Lilius był organistą w k a p e l i k r ó l.

8 lutego r. 1652 sporządził Szymon Lilius testament,[119]) z którego dowiadujemy się, że „Famatus Simon Lilius civis Casimiriensis (mowa o Kaźmierzu nad Wisłą), et organorum conficiendorum magister, S. R. M. servitor, sanus mente etc." każe się na wypadek śmierci pochować u OO. Bernardynów w Warszawie. Dowiadujemy się ponadto, że Szymon Lilius był żonaty dwukrotnie: pierwszy raz z Katarzyną Lusowiczanką, drugi raz z Zofją Filipowiczówną. Syna z pierwszego małżeństwa, Stefana, miał już zamiar zupełnie wydziedziczyć z powodu jego „ladajakich postępków". Ostatecznie przeznacza mu pewien spadek, jednakże do równego podziału będą należeli jedynie dwaj młodsi synowie, którzy niech również sobie wybierają instrumenta do rzemiosła należące. Nie umarł jednak Szymon Lilius wkrótce po spisaniu testamentu, gdyż zauważamy jego nazwisko w tychże Libri civium zgórą po roku. Dalsze losy jego nie są mi znane. — Poliński wymienia [120]) jeszcze trzeciego syna Wincentego, mianowicie J a n a L i l i u s a, który miał być kapelmistrzem przy katedrze włocławskiej. O Szymonie Liliuszu dotąd nie wspominano.

W ten sposób zdołaliśmy ustalić dokładnie lub w przybliżeniu daty śmierci kilku muzyków i podaliśmy sporo szczegółów biograficznych, dotyczących innych członków kapeli królewskiej, częściowo dotychczas nieznanych. Zajęliśmy się 20 muzykami tej kapeli. Możemy obecnie zająć się członkami kapeli królewskiej w Warszawie w r. 1643, którzy wystąpili w roli kompozytorów w „Cribrum musicum".

(Dokończenie nastąpi).

Prof. Uniw. Dr. Adolf Chybiński (Lwów).

O KONCERTACH WOKALNO-INSTRUMENTALNYCH MARCINA MIELCZEWSKIEGO († 1651).

Twórczość Marcina Mielczewskiego przypada na I połowę XVII wieku, gdy w Polsce działali na różnych stanowiskach muzycznych i w różnych miejscach wybitni kompozytorowie polskiego i włoskiego pochodzenia: Mikołaj Zieleński, Adam Jarzębski, Andrzej Chyliński, Bartłomiej Pękiel, Asprilio Pacelli, Wincenty Lilius, Franciszek Lilius, Marco Scacchi. Wszyscy ci mistrze tworzyli dzieła należące do stylu a cappella lub do stylu koncertującego (z towarzyszeniem instrumentalnem), łącząc niekiedy w swej twórczości jeden i drugi styl. Do tych ostatnich należał również Marcin M i e l-

[119]) L. civ. nr. 553, r. 1652, str. 22v.

[120]) Op. cit. str. 121.

czewski[1]). Twórczości jego nie poświęcono dotychczas osobnej monografji. Istnieje tylko próba bibljograficzna jego twórczości[2]), oraz dwie prace, z których jedna zajmuje się jego dziełami instrumentalnemi, druga zaś jego 5-głosowym motetem chorałowym[3]). Z dzieł jego ukazał się dopiero w ostatnich czasach koncert basowy z tow. instrumentalnem, „Deus in nomine Tuo"[4]). Większość zachowanych dzieł wokalnych Mielczewskiego, stanowią utwory a cappella, jednakże daleko większe znaczenie posiadają dzieła w stylu koncertującym, jako posiadające rozwinięte już cechy baroku muzycznego (w stosunku do Mikołaja Zieleńskiego) i jako dzieła, w których talent Mielczewskiego ukazuje się w swej właściwej istocie. Szereg mszy instrumentalnych należy do tej grupy kompozycyj, obok nich zaś kilka szczęśliwie zachowanych koncertów wzgl. motetów koncertujących („motetti concertati") w ilości czterech[5]). Nimi zajmuje się niniejsza praca.

Są to następujące dzieła:

1. DEUS IN NOMINE TUO, „koncert" basowy z towarzyszeniem 2 skrzypiec, fagotu, wiolony i basu cyfrowanego (continuo), drukowany w r. 1659 w Berlinie w wydawnictwie J. Havemanna „Jesu hilf: Erster Theil Geistlicher Konzerten", wydany w r. 1928 w II zeszycie „Wydawnictwa dawnej muzyki polskiej" w Warszawie.

2. VENI DOMINE ET NOLI TARDARE, „koncert" na 2 soprany i bas z towarzyszeniem basu cyfrowanego (continuo), zachowany w rękopisie „Mus. ms. 30184" (Nr. 597) bibljoteki państwowej w Berlinie.

3. BENEDICTIO ET CLARITAS ET SAPIENTIA, „motetto concertato" na 2 soprany, alt, 2 tenory i bas z towarzyszeniem 2 skrzypiec i 4 trombonów i basu cyrowanego (continuo), zachowany w rękopisie „Mus. ms. 30184" (fol. 119 — 123) bibljoteki państwowej w Berlinie.

4. AUDITE ET ADMIRAMINI, koncert (motet koncertujący, nazwany w rkp. „cantio") na 14 głosów, 8 wokalnych i 6 instrumentalnych, w formie partycji zachowany w rękopisie „Ms. Cath. q. 7" (Nr. 2) Bibljoteki miejskiej w Gdańsku.

Należy zwrócić uwagę na to, że utwór „Deus in nomine Tuo" ukazał się w r. 1659 a więc w 8 lat po śmierci Mielczewskiego; nie możemy być pewni,

---

1) Najwięcej szczegółów biograficznych, dotyczących Mielczewskiego, zawiera praca X. D-ra Hieronima Feichta w następnym zeszycie „Kwartalnika muzycznego".

2) Zdzisław Jachimecki, Twórczość Marcina Mielczewskiego, kompozytora XVII wieku, w „Sprawozdaniach z czynności i posiedzeń Akademji Umiej. w Krakowie", tom XVIII, Nr 6 (1913). Bibljografja ta nie jest kompletna.

3) Adolf Chybiński, Canzona instrumentalna Marcina Mielczewskiego, w „Śpiewaku" wzgl. „Myśli muzycznej", Katowice 1928, Nr. 4/6 oraz tegoż autora praca o motecie Mielczewskiego, mająca być drukowaną tamże

4) Zeszyt II „Wydawnictwa dawnej muzyki polskiej", Warszawa 1928.

5) O istnieniu dawniej innych jeszcze koncertów Mielczewskiego wiemy tylko na podstawie źródeł archiwalnych. Por. przedmowę w II zeszycie „Wyd. dawnej muz. pol.".

czy opierał się na autografie Mielczewskiego, czy też na kopji i czy kopja ta była zupełnie dokładna. Utwór „Audite" jest partycją, sporządzoną również po śmierci Mielczewskiego; nie wiemy również, czy podstawą jej był autograf Mielczewskiego, czy również kopja. Nie możemy zatem twierdzić z całą pewnością, że partycja tego utworu jest w stosunku do zaginionego oryginału zupełnie wiarygodna i wolna od wszelkich zmian i dodatków. To samo dotyczy utworów „Veni Domine" i „Benedictio", i to w jeszcze wyższym stopniu, ponieważ partycje tych dwóch utworów są sporządzone już w XIX wieku; ani bowiem oryginały ani wcześniejsze kopje nie istnieją, a przynajmniej nic nie wiemy o ich istnieniu. Najmniej wątpliwości możemy mieć co do „Veni Domine", a to ze względu na układ, ograniczający się do głosów wokalnych i tylko continua, gdy tymczasem w myśl praktyki ówczesnej można było „ad modernum usum" dodawać przy wykonaniu także te głosy instrumentalne, których oryginał nie zawierał. Wynika stąd, że szereg naszych wywodów będzie musiał być zaopatrzony w liczne zastrzeżenia, przez nas poczynione wyraźnie. Nie będą one jednak w możności zmienić zasadniczych spostrzeżeń co do stylu koncertów Mielczewskiego[6]).

Porządek, w jakim podaliśmy koncerty Mielczewskiego i w jakim będziemy się niemi zajmowali, nie jest porządkiem chronologicznym, w obecnym stanie rzeczy jeszcze nie dającym się ustalić, aby już można śledzić rozwój indywidualnego stylu twórcy. Będzie to możliwe dopiero po zbadaniu wszystkich dzieł Mielczewskiego, gdy na jaw wyjdą wszystkie właściwości, które — jako stale się powtarzające — będą mogły stanowić kryterjum stylu. Zajmując się zaś obecnie koncertami wzgl. motetami koncertującemi warszawskiego mistrza z I połowy XVII wieku przyjąłem porządek podyktowany przez środki techniczne, a raczej przez ilość głosów wokalnych, poczynając od jednego (solowego), kończąc na ośmiu, tworzących chór podwójny (2 soprany, 2 alty, 2 tenory i 2 basy). Jeśliby chodziło głównie o historyczną stronę, moglibyśmy przyjąć porządek odwrotny. W obecnej pracy jest to jednak rzecz obojętna. Nie można odmówić słuszności spostrzeżeniu Z. Jachimeckiego, iż „styl utworów Mielczewskiego ma w sobie cechy barokowe w akcesorjach zdobniczych ustępów solowych, traktowanych djametralnie odmiennie od zespołów chóralnych"[7]). Jednakże ze względu na to, że „djametralna odmienność" tego rodzaju da się stwierdzić w każdej epoce i u każdego kompozytora, piszącego utwory solowe i chóralne, nie możemy uznać tego spostrzeżenia za mogące odnosić się tylko do Mielczewskiego. Następnie „akcesorja zdobnicze ustępów solowych" nie mogą być uznane za jedyną lub szczególną cechę barokowości stylu Mielczewskiego, ponieważ są to tylko jedne z cech nietylko

[6]) Stylem mszy instrumentalnych („koncertujących") naszego twórcy zajmiemy się w następnej pracy, zajmującej się twórczością jego.

[7]) Historja muzyki polskiej, Warszawa—Kraków (1920), str. 92.

całości stylu, ale także samej melodyki tego kompozytora. Cechy barokowe występują w jednych utworach jego silniej i czyściej, w innych zaś mieszają się z cechami dawniejszemi. Dotyczy to również jego kompozycyj a cappella, w pierwszym jednak rzędzie utworów pisanych z towarzyszeniem continua. Późny renesans i wczesny, niekiedy nawet bardzo wczesny barok — to niemal główna i stała cecha dzieł polskich z I połowy XVII wieku, a także dzieł tych wybitnych włoskich kompozytorów, którzy wówczas kierowali muzycznem życiem Warszawy (Wincenty Lilius, Asprilio Pacelli i Marco Scacchi). Nie inaczej rzecz się ma z twórczością Mikołaja Zieleńskiego (ok. 1611), który może uchodzić za pierwszego przedstawiciela baroku muzycznego w Polsce. Koncert wokalno - instrumentalny łącznie z „motetem koncertującym" jest par excellence formą barokową. Ale w obrębie tej formy a ze względu na różne w niej przejawy techniczno - formalne możemy obserwować różne czynniki stylistyczne, zajmujące miejsce między późnym renesansem, a późnym barokiem. Stąd — sądzę — porządek, w jakim rozpatrywać będziemy wyżej wymienione utwory Mielczewskiego, napisane w „stilo concertato", nie jest nieuzasadniony. Nie mamy zresztą zamiaru rozpatrywać już obecnie r o z w o j u twórczości Mielczewskiego, tembardziej, że z pośród wielu jego dzieł zaledwie kilka posiada d a t y, o których nie możemy już obecnie twierdzić, iż są zbliżone do czasu powstania odnośnych utworów.

1. *Deus, in nomine Tuo.* — Utwór ten ukazał się w r. 1659 w berlińskiem wydawnictwie[8]) J. Havemann'a p. t. Jesu hilf: Erster Theil Geistlicher Konzerten, już po śmierci Mielczewskiego (1651), i stanowi w niem XXI numer obok kompozycyj innych wybitnych twórców, pomiędzy którymi zauważamy takie nazwiska, jak Alessandro Grandi, Claudio Monteverde i Giovanni Rovetta. Nie jest to koncert basowy „z towarzyszeniem 3 instrumentów", jak twierdzi Z. Jachimecki[9]), lecz conajmniej czterech. Wprawdzie napis umieszczony nad nim brzmi „à 4", przez co wydawca rozumiał bas solowy (wokalny), oraz 2 skrzypiec i fagot, jednakże continuo towarzyszące tym 4 głosom jest obowiązujące; a ponieważ wykonuje je instrument generałbasowy, przeto może być mowa conajmniej o 4 instrumentach. Piątym jest „Violone", mogący zastąpić organy jako instrument generałbasowy, ponieważ jego głos jest identyczny z głosem basu cyfrowanego i sam posiada ocyfrowanie. W tytułach utworów XVII wieku nie wymieniano niekiedy continua jako głosu osobnego, ponieważ w ówczesnej epoce udział jego był zrozumiałym jako „conditio sine qua non". Stąd nie było potrzeby wspominania o nim. Koncert „Deus in nomine Tuo" jest jednym z kilku koncertów basowych, utworzonych

---

[8]) O dowodach rozpowszechnienia dzieł Mielczewskiego w Niemczach także w rękopiśmiennych kopjach wspomina praca moja p. t. Canzona instrumentalna M. Mielczewskiego (por. uwagę 3).

[9]) Historja muzyki polskiej, str. 92.

przez Mielczewskiego[10]); jest jednak (na razie przynajmniej) jedynym zachowanym utworem tego rodzaju. Ponadto jest to jedyny zachowany koncert Mielczewskiego na głos solowy z towarzyszeniem instrumentów. Przed Mielczewskim tworzył w Polsce koncerty basowe z towarzyszeniem instrumentalnem Zieleński. To upodobanie do solowego popisu głosu basowego jest w twórczości Mielczewskiego uzasadnione zapewne tym faktem, że za jego czasów (a w każdym razie w czterdziestych latach XVII w.) znajdował się w kapeli królewskiej znakomity basista włoski Agostino Eutitio, o którym Adam Jarzębski w swym „Gościńcu" (Opisaniu Warszawy) z r. 1643 pisze: „augustjanin basista, w kunszcie Rzymianin" [11]). Nie wiemy, od jakiego czasu Eutitio znajdował się w kapeli warszawskiej. Jeśli jednak koncerty basowe tworzył Mielczewski dla niego, a Eutitio śpiewał w kapeli dopiero po trzydziestych latach, to koncerty te mogły powstać między r. 1640 a 1651 (data śmierci Mielczewskiego). Posiadał Mielczewski prócz tego dobrego fagocistę w kapeli, albowiem jego koncerty stale zawierają głos fagotu, podobnie jak jego canzona instrumentalna, tak bardzo wybitnie spokrewniona z koncertem „Deus in n. T.". W dość swobodnej ówczesnej praktyce wykonawczej mógł być fagot zastąpiony przez wiolę basową. Dowodzi tego wspomniana właśnie canzona Mielczewskiego, w której znajdujemy napis „fagotto ó viola" Wykonanie dzisiejsze niezawsze, a nawet rzadko, może rozporządzać dawnemi instrumentami smyczkowemi w pozycji basowej, stąd wiolonczela może z powodzeniem spełnić rolę zastępczą, będąc stosunkowo najwięcej zbliżoną do wioli pod względem dźwiękowym.

Prócz diez i cyfr (w głosie continua i violona) nie znajdujemy w koncercie żadnych innych znaków; brak również kresek taktowych — zjawisko wówczas jeszcze powszechne. Prawdopodobnie z braku efektów „echa", wówczas tak częstych i tak bardzo szybko przechodzących już w manierę (znaną dobrze także w Polsce), nie umieszczono również znaków „F" (forte) i „P" (piano) ani też znaków tempa, zaczynających się pojawiać dopiero około r. 1630[12]). Materjał nutowy przekazany jest nie bez ustrek, dających się

---

[10]) Bibljoteka Michaelisschuli w Lüneburgu posiadała w czasach J. S. Bacha dwa inne koncerty basowe Mielczewskiego, mianowicie „Gaudeamus omnes" i „Maria Magdalena et altera Maria". Por. pracę Seifferta p. t. Die Chorbibliothek der St. Michaelisschule in Lüneburg zu Seb. Bachs Zeit. w „Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft", Lipsk 1908, str. 610. Wymienione tu dwa koncerty posiadały podobnie jak „Deus in nomine Tuo" towarzyszenie instrumentalne złożone z 3 instrumentów oraz continua.

[11]) Por. nowe wydanie „Gościńca" (Korytyński), str. 27, w. 675—676.

[12]) W canzonie i arji instr. Mielczewskiego znajdujemy już te znaki. Nie można jednak sądzić, iż pochodzą one od Mielczewskiego lub że te dwa utwory powstały w czasie późniejszym, gdy rozpowszechnienie znaków tempa i dynamiki było coraz większe Canzona powstała najniewątpliwiej w tym samym czasie, co koncert „Deus in n. T.". Wskazuje na to identyczność ich początkowych fraz i inne jeszcze szczegóły. Będzie o tem mowa w dalszym ciągu niniejszej pracy.

łatwo usunąć[13]). Jako znamię nowego stylu (baroku) występuje najzupełniejsza przewaga nut małej wartości (semiminimae, nuty ćwierciowe, ponadto szesnastki[14]), o których, jako znamiennych w tej epoce a w przeciwieństwie do renesansu, wspomina Henryk Schütz (przedmowa do II części „Symphoniae sacrae", 1647), pozostający wówczas w stosunkach ze Scacchim, naczelnym kapelmistrzem warszawskim. Nazywa je poprostu „schwarze Noten".

W tytule druku Havemanna widnieje nazwa, oznaczająca rodzaj wszystkich w tym druku zawartych utworów: „Geistliche Konzerte". Włosi używali nazwy „concerto da chiesa", stąd dzisiejsza nazwa niemiecka: „Kirchenkonzert". Są to zatem koncerty. Dziś rozróżniamy różne rodzaje ówczesnych koncertów wokalno - instrumentalnych. Wówczas nazwa „concerto" miewała różne znaczenie. Mogła odnosić się także do motetów napisanych w stylu koncertującym („stilo concertato"), różniących się od „concerto a voce sola" (obydwa rodzaje tych koncertów zna zarówno Mielczewski jak i jego poprzednik Zieleński) i od kantat. Niekiedy zamiast nazwy solowego koncertu używano innej: „motetto a voce sola", albo — zależnie od formy i techniki — „aria concertata". W wieku XVII jedna nazwa odnosiła się często do różnych form, tak jak różne nazwy stosowano do jednej i tej samej formy. Havemann jednakże posłużył się terminem „koncert kościelny". Ani jeden argument nie może przemówić przeciw wyborowi tej właśnie nazwy. Gdyby zaś chodziło o nazwę bardziej szczegółową, to moglibyśmy użyć jedynie wyrażenia: „koncert kościelny solowy". Właściwszą może byłaby nazwa „koncert religijny", ponieważ niekażdy koncert nadawałby się do wykonania w kościele (a więc w łączności z potrzebami liturgji), niekażda bowiem muzyka religijna jest równocześnie kościelną. Dalsze rozważanie tej sprawy musiałoby wkroczyć w sferę zagadnień kościelnej estetyki muzycznej. Nie sądzę, iż koncert Mielczewskiego nie mógłby być wykonany w kościele.

W każdym razie nie da się zaprzeczyć, iż tkwi w nim sporo właściwości utworów nazywanych „popisowemi". Jest to już zawarte poniekąd w pojęciu późniejszem stylu koncertującego, jakkolwiek pojęcie to nie nakrywa się dokładnie z dzisiejszem pojęciem „popisowości". Swą sztukę śpiewacką może basista w koncercie Mielczewskiego rozwinąć w obrębie tonów od *D* do *c*'. Tony te zachodzą po jednym razu, właściwa zaś rozpiętość sięga od *F* do *b*. Ponieważ nie są wyzyskane tony d', e, fis, jako jeszcze dogodne dla wyższego basu, przeto sądzić można, że głos Eutitiusa nadawał się do tonów obejmujących wyżej wskazaną undecymę, a więc najdogodniejsze położenie dla normalnego głosu basowego.

Głos basu solowego nie obejmuje całkowitej ilości taktów, składającej się

---

[13]) Błędy druku wykazali wydawcy koncertu Mielczewskiego w „komentarzu rewizyjnym" II zeszytu „Wydawnictwa dawnej muzyki polskiej".

[14]) Mniejsze wartości zawierają instrumentalne dzieła Mielczewskiego.

na koncert (127 taktów). Na wstępie znajduje się „synphonia“ 17-taktowa (używano dla oznaczenia takiego wstępu również nazwy „sonata“), ponadto w obrębie koncertu pauzuje głos solowy przez 28 taktów, tak, iż głos solowy jest czynnym przez okrągło $^2/_3$ utworu. Dowodzi to dobrej znajomości kwalifikacyj głosu basowego, a zarazem dobrze obmyślanej dyspozycji techniczno-formalnej koncertu. Wymagała tego realizacja pojęcia stylu koncertującego a więc pozostawienie innym czynnikom swobody w rozwinięciu swych środków (np. ritornelle instrumentalne). Najlepiej uwidoczni nam to plan koncertu:

1.	takt	1 — 17	: cały zespół instrumentalny („synphonia“),
2.	„	18 — 28	: bas wokalny i continuo (violone),
3.	„	28 — 34	: cały zespół instrumentalny,
4.	„	34 — 50	: bas wokalny (z większemi pauzami) i cały zespół instr.
5.	„	50 — 59	: bas wokalny i zespół instr. bez fagotu,
6.	„	59 — 63	: cały zespół instrumentalny,
7.	„	63 — 71	: bas wokalny i continuo (violone),
8.	„	71 — 75	: cały zespół instrumentalny,
9.	„	75 — 87	: bas wokalny i cały zespół instr.,
10.	„	87 — 93	: bas wokalny i continuo (violone),
11.	„	93 — 99	: cały zespół instrumentalny,
12.	„	99—103	: bas wokalny i continuo (violone),
13.	„	103—107	: cały zespół instrumentalny,
14.	„	107—127	: bas wokalny i cały zespół instr.

Jak widzimy, już w ustroju wokalno - instrumentalnym utworu jest zawarty jeden z czynników stylu koncertującego: mianowicie kontrastowanie grup w obrębie zespołu. Z jednej strony występuje cały zespół instrumentalny, z drugiej zaś głos solowy z towarzyszeniem jedynie continua, a ponieważ kompozytor ma tu do rozporządzenia tylko jeden głos solowy wokalny przeto przerzuca zadanie dalszych kontrastów na towarzyszenie instrumentalne: przeciw samemu continuo kładzie cały zespół instrumentalny, w jednym zaś wypadku (t. 50 — 59) każe fagotowi pauzować ponieważ sąsiadujące z temi taktami ustępy (t. 34 — 50 i 59 — 63) zajmują cały zespół. Jest to zatem kontrastowanie ilościowe i jakościowe w zakresie środków, pomiędzy któremi czynnik barwy, wsparty odpowiedniem regestrowaniem organowego continua, odgrywa nieostatnią rolę. Powyżej przedstawiony układ sił, biorących udział w koncertującej fakturze, wyjaśni się jeszcze bardziej przez analizę techniki głosowej. Tu możemy jeszcze dodać, że kontrasty te odbywają się co kilka taktów, a zatem posiadają tem większą kolorystyczną siłę. Przytem zmiana ustawiczna pozwala poszczególnym głosom odgrywać raz większą, raz mniejszą rolę. Łącznie z tem zdarzają się częste choć niewielkie partje solowe także w zakresie głosów instrumentalnych. I one są również ściśle związane z fakturą głosową, techniką, która nas niebawem zajmie.

Przedstawiliśmy narazie tylko ogólnie układ sił współdziałających, „koncertujących“ w utworze Mielczewskiego, a reprezentowanych w oparciu o continuo (organy lub violone) przez bas wokalny, dwoje skrzypiec i fagot. Każdy z tych głosów wymaga szczegółowego omówienia po zaznajomieniu się z charakterem melodyki koncertu.

Nie zawiera ona bynajmniej jakichś niezwykłych szczegółów. Nigdzie nie jest przełamaną djatonika[15]). Jedyne „osobliwości“ — to interwały zmniejszonej kwarty i zwiększonej sekundy, wówczas jeszcze nie najczęstsze, choć wcale nie nowe, bo znane już przedstawicielom późnego renesansu. W takcie $^4/_5$ w głosie I skrzypiec zachodzi interwał fis-b, spotykany też w innych kompozycjach Mielczewskiego (np. w motecie „Adoramus Te“), ponadto u innych kompozytorów polskich, jak u Jarzębskiego, Franciszka Liliusa (motet „Tua Jesu dilectio“, msze), Jana Strzyżewskiego (kanon), a zwłaszcza u Pękiela dość często (według badań X. Dra H. Feichta). Interwał ten, spopularyzowany prawdopodobnie dzięki madrygalistom i szkole weneckiej już w ostatniej ćwierci XVI wieku, był w użyciu również „ostatnich Niderlandczyków“ (np. Luythona). Wobec tego, że interwał ten znał także Gomółka, nie uznamy go w koncercie Mielczewskiego za niezwykły. Pękiel wprowadza go już w obydwóch kierunkach (w górę i w dół[16]). Co do sekundy zwiększonej, to znajdujemy ją w t. 10 i 109 — 110 w głosie II skrzypiec. W wieku XVI znają ten interwał madrygaliści i Orlando di Lasso, zna go u nas również Gomółka. Spotykamy się z nim później także u Henryka Schütza. Nie spotkałem się z nim jednakże ani w dziełach Liliusów, ani w dziełach Scacchiego. Pękiel prawdopodobnie nie posługiwał się nim. Częściej pojawi się w muzyce polskiej po r. 1670. Szczególniejszą uwagę zwracamy na melodykę basu wokalnego, mając ustawicznie na myśli to, że jest on basem monodycznym, nie podlegającym więc ściśle prawom basu wokalnego w zespołach a cappella, dysponującym zatem swobodniej wyborem interwałów[17]). I w tym również względzie nie widzimy w koncercie nic zwykłego. Skoki o oktawę w dół (w t. 22 i 70) nie są wówczas już niczem osobliwem (w przeciwieństwie do XVI wieku), nawet gdy występują jako interwał rzeczywisty, a nie „martwy“. Podobne wypadki widzimy często w dziełach innych kompozytorów polskich i włoskich, jak u Scacchiego (msze, motety, madrygały w „Cribrum“), Fr. Liliusa („Haec dies“), Wincentego Liliusa („Laetatus sum“), Pękiela (we wszystkich głosach, ale najczęściej w basie), nie mówiąc już o stosowaniu sporadycznem skoków oktawowych w dół w różnych głosach przez dawniejszych kompozytorów polskich, a potem przez Mielczewskiego w licznych kompozycjach. W I połowie XVII wieku nie brakło wprawdzie kompozytorów,

---

[15]) Do chromatyki Zieleńskiego lub Jarzębskiego jest Mielczewskiemu bardzo daleko.

[16]) Odnośnie do twórczości Pękiela opieram się na dyssertacji doktorskiej X. D-ra Hieronima Feichta „Dzieła religijne Bartłomieja Pękiela“, Lwów 1925, (rękopis).

[17]) W tej kwestji por. prace Bellermanna, Jeppesena i Morrisa.

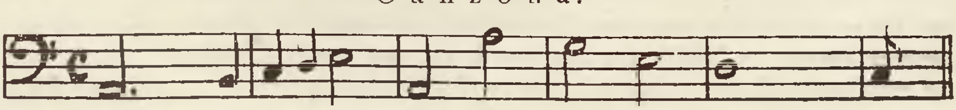
przestrzegających dawnego prawa unikania skoków oktawowych w dół. zwłaszcza w dziełach a cappella, ale pod wpływem madrygalistów, a po przełomie stylistycznym około r. 1600 prawo to nie było wykonywane rygorystycznie zwłaszcza w utworach monodyczno - koncertujących. W innych utworach postępuje Mielczewski daleko swobodniej, niż w omawianym przez nas koncercie. Zwrócić należy jeszcze uwagę na skok małej septymy w dół w t. 26 (f - G). Jest on wprowadzony zamiast wielkiej sekundy w górę w biegniku gamowym mającym górny kierunek, oraz celem ominięcia zbyt wysokich i dla danego solisty niewygodnych tonów: c', d' i es'. Po skoku o septymę w dół dąży melodja w przeciwnym kierunku. Taki skok zachodzi daleko częściej w ówczesnej muzyce kameralnej (por. II skrzypce w t. 32), i to właśnie najczęściej w basie. Ponieważ jest to jeden z najbardziej charakterystycznych interwałów w ówczesnej canzonie i sonacie (po r. 1610), przeto u Mielczewskiego, twórcy canzon instrumentalnych, możemy uznać ten szczegół za jeden z kilku instrumentalizmów, który jednak pod wpływem szybko doskonalącej się techniki śpiewu solowego w epoce wczesnej monodji przeszedł z solowej gry instrumentalnej do solowego śpiewu. Pozatem nie zawiera głos basowy koncertu żadnych innych szczególniejszych rodzajów interwałów. Zwróciliśmy na te szczegóły uwagę dlatego, że — sądzę — należy poddać całą twórczość muzyczną polską tych przełomowych czasów wyczerpującej analizie we wszystkich możliwych kierunkach zarówno dla uzyskania silnej podstawy do osądzenia stosunku muzyki polskiej do zachodniej, jak również dla poznania indywidualnego stylu każdego z kompozytorów polskich. Dopiero s u m a cech charakterystycznych może doprowadzić do wyników realnych, wolnych od fantastycznej frazeologji.

Charakter melodyki basu wokalnego jest nawskroś m o n o d y c z n y i odznacza się ze względu na tempo i na zupełną przewagę nut ćwierciowych i ósemkowych (ze sporadycznemi szesnastkami) wielką ruchliwością także w zakresie rytmiki. Na ogół melodyka ta nie jest wybujała i śmiała w porównaniu z wieloma ówczesnemi monodjami włoskiemi (np. Grandiego, Rovetty, Monteverdego). Niewielkie naogół, często kadencjonujące frazy, oddzielane pauzami, przypominają tu i ówdzie mozaikowość pierwszych monodyj florenckich, lecz bez ich psalmodyczno-recytatywnego drobnoustroju.

W przeciwieństwie do tych ostatnich rytmiczna zwartość jest zaletą koncertu Mielczewskiego. Ta zwartość jest uwidoczniona także w koloraturach, które wprawdzie nie służą do celów ekspressywnych i rzadko usiłują być „środkami wyrazu“, są jednak wplecione organicznie w budowę fraz, powiększając ich pierwotny rysunkowy rozmiar. Nie znajdujemy w koncercie Mielczewskiego ani ariosa, ani recytatywu. Jest to melodyka kompromisowa, znana z późniejszego madrygału (ze schyłku III okresu), z koncertów kościelnych po r. 1600 i wczesnych kantat solowych, uległych wpływom madrygalistów i monodystów, godzących z sobą kierunek starszy z innowacjami Viadany i Cacciniego. Znajdujemy zato obok małych fraz deklamujących

nieraz na jednym tonie ściśle sylabicznie wyrazy tekstu — koloratury obejmujące dość szeroko rozpięte łuki melodyczne, na które składa się kilkanaście małych nut, przebiegających bądź gładkim ruchem ósemkowym bądź też rytmizowanych różnie (rytmy punktowane, zrywane i t. p.). Ponieważ, jak się przekonamy później, bas wokalny jest figuracyjną parafrazą głosu continua, rywalizując pod tym względem niejednokrotnie z głosem fagotu, przeto kompozytor był niejako zmuszony w partji głosu basowego umieścić szereg właściwości o czysto ornamentalnym charakterze, nie będąc jednak nadmiernie szczodrym. W zakończeniu swego „Cribrum" (1643) [18]) podaje Scacchi różne sposoby ozdabiania melodyki monodycznej: „cum variatis accentibus, exclamationibus, gutturis repercussionibus, trillis, gruppis (uti loquuntur), reiteratis respirationibus, vocis inflexionibus obliquis, extensis, vim reassumentibus, fractis et aliis pluribus modis". Niektóre z nich mógł Mielczewski zastosować także w głosie basowym swego koncertu, bez zatarcia jasnej deklamacji i doskonałej akcentuacji. Odpowiedział on innym jeszcze zasadom monodji, o których również wspomina Scacchi: „...in stylo hoc recentiori orationem esse dominam et non ancillam ipsius harmoniae, recentiorumque compositiones considerantes esse non quoad verba tantum, sed et cumprimis quoad ipsum loquendi modum, qui iuxta diversas animi affectiones subinde variatur; (haec enim sunt quasi concatenata et in oratione continentur). Nam in animi affectionibus (secundum maius et minus) ad exprimendum verborum sensum et loquendi modum, tam consonantias quam dissonantias modo differente a stylo antiquo coordinare solent". [19]) Łączy to Scacchi z „seconda prattica" i dodaje w liście do niemieckiego kompozytora Chrystjana Wernera (załączonym do hamburskiego egzemplarza „Cribrum"): [20]) „Praeterea exigit ista secunda praxis modulationem prorsus diversam ab antiqua, debetque observari, quam maxime potest, naturalis expressio verborum". Nie brak szczegółów posiadających charakter raczej instrumentalny niż wokalny, a jednak śpiewnych. W dziele o tak wielkiej przewadze zespołu instrumentalnego jest to poniekąd w tych właśnie czasach zrozumiałe. Zespół ten jest właściwy ówczesnej canzonie-sonacie. Koncert Mielczewskiego można uznać za canzonę, do której kompozytor dodał jakby „ad libitum" bas wokalny, którego zadanie polega w rzeczywistości na koloryzowaniu i opisywaniu głosu continua. Chwilami trudno odeprzeć przypuszczenie, że continua w koncercie i canzonie (z gdańskiego rękopisu) są identyczne:

C a n z o n a:

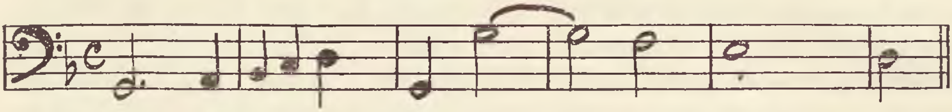


[18]) Str. 248.

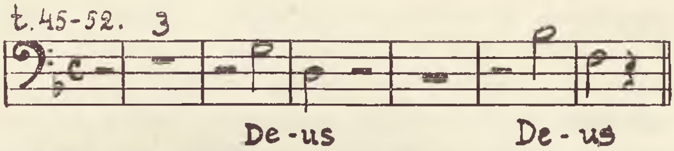
[19]) Op. cit., str. 184.

[20]) Całkowita kopja traktatu Scacchiego wraz z listem do Ch. Wernera (egz. bibl. m w Hamburgu) znajduje się w Instytucie muzykologicznym Uniwersytetu J. K. we Lwowie.

Koncert:



Mimo to znajdujemy momenty, w których wokalny środek wyrazu dochodzi do swoich praw. Wystarczy wskazać na „exclamatio“, nawoływanie imienia Boga (t. 47 — 51):



Błagalny ton otrzymał zwiększenie swej siły przez pauzę i powtórzenie w wyższej pozycji („exclamatio“ i „reiteratae respirationes“). Nie należy jednakże sądzić, iż tak ekspressywnych miejsc zawiera koncert więcej. Jak bowiem powiedzieliśmy: bas wokalny jest figurowaniem continua. Wystarczy wskazać na melodyczne kadencje fraz basowych, tak bardzo stereotypowe, bo identyczne z harmoniczno-melodycznemi kadencjami continua. Do kwestji melodyki powrócimy jeszcze przy omawianiu technicznych właściwości koncertu.

Zajmują nas kolejno czynniki instrumentalne, w pierwszym zaś rzędzie rola continua jako podstawy harmonicznej. Łączy się z tem kwestja tonalności utworu, którą omówimy obecnie.

Tonalne stosunki w koncercie nie są bynajmniej skomplikowane. Zasadniczą tonacją jest dorycka, transponowana o kwartę w górę (g), stąd jako znak przykluczowy jest umieszczony jeden bemol. Modulacyjny obręb wykazuje tonacje: B (jako jońska), F, c, d, — te dwie ostatnie, podobnie jak zasadnicza tonacja koncertu, występują częściowo jako kościelne, częściowo (i to przeważnie) jako minorowe. Tosamo dotyczy tonacji majorowych, przybierających tylko sporadycznie charakter transponowanych tonacyj: jońskiej i lidyjskiej. Nie wymaga to szczególnego przypomnienia, że objaw ten był wówczas bardzo powszechnym. To samo widzimy (według badań X. D-ra Feichta) w twórczości Pękiela. Jeśli — co jest bardzo prawdopodobne — twórczość Mielczewskiego rozpoczęła się wcześniej niż twórczość Pękiela, to zaliczymy tego pierwszego do najwcześniejszych i najenergiczniejszych pionierów nowożytnej tonalności w Polsce. Już to samo czyni jego stanowisko historyczne w naszej muzyce szczególnie ważnem. Wyczerpujące badania nad twórczością Mikołaja Zieleńskiego i Adama Jarzębskiego (będące zresztą w toku) wykażą, czy i oile sąd ten jest słuszny. Nie mniejsze znaczenie posiadać będzie zbadanie włoskich kompozytorów przebywających wówczas w Polsce, w szczególności Scacchiego (co również jest w toku). Nie może ulegać żadnej wątpliwości, że w grupie warszawskich ówczesnych kompozytorów odgrywali Włosi rolę wybitną, niekiedy arbitralną, jak zwłaszcza Scacchi. Dopiero po dokonaniu tych badań będą mogły wnios-

ki o twórczości i stylu polskich kompozytorów polskich mieć znaczenie pozytywne, i to bez względu na dodatnie lub ujemne wyniki tych badań, odnośnie do stylu naszych twórców. W okresie eksperymentów harmonicznych i chromatycznych stronił Mielczewski prawdopodobnie od nadmiaru altera cyj (w canzonie i arji instr. brak wszelkiej chromatyki). Jedynie w t. 102 umieszczone nad basową nutą d krzyżyk i po nim bemol wskazują na ukry tą modulację chromatyczną (lecz nie bezpośredni krok chromatyczny). Ten szczegół jednak wobec jawnej chromatyki w dziełach Zieleńskiego i Jarzębskiego nie budzi w nas szczególnych refleksyj.

Diezy (znaki chromatyczne) jako akcydencje są w koncercie uwzględnione z widoczną dokładnością [21]). Skoro poruszamy kwestje, należące właściwie do harmoniki, możemy tu zauważyć iż harmoniczne stosunki w koncercie są bardzo proste. Wskazujemy na powtarzającą się formułę kadencyjną: $\begin{smallmatrix}7&6&5\\3&4&3\end{smallmatrix}$ jako na jeden ze stylistycznych szczegółów harmoniki. Septyma w tym zwrocie jest stale przygotowywana. Wskazuję na te szczegóły harmoniczne (w późniejszych czasach nie będące żadną osobliwością), ponieważ harmonika muzyki polskiej w I. połowie XVII wieku nie jest jeszcze zbadana. Inne szczegóły harmoniczne dotyczą raczej kwestji prowadzenia głosów, o czem mowa będzie później. Rola continua ogranicza się głównie do podpory harmonicznej bez zbytniego podkreślenia samodzielności głosowej. Tylko na początku wstępnej „symfonji" oraz w kilku taktach głos continua bierze udział w motywicznem opracowaniu (organiczność budowy) w postaci małej imitacji lub progresji, która raczej jest progresją harmoniczną. Z całym jednak naciskiem należy zaznaczyć, iż po największej części małe motywy skrzypiec i fagotu, oraz basu wokalnego są motywami opisującemi mniejsze i większe, ale charakterystyczne interwały głosu generałbasowego. Stąd spoistość kompozycji, jako zespołu wszystkich głosów, jest widoczna i silna.

Jest rzeczą zrozumiałą, iż z chwilą wyjaśnienia stosunku basu wokalnego do głosu continua staje się rzeczą konieczną wyjaśnić już obecnie stosunek trzeciego głosu basowego, t. j. fagotu, do dwóch poprzednich. Jest to nietylko kwestja samej techniki pogodzenia tych trzech głosów w stosunku do głosów odległych, t. j. górnych (skrzypcowych), lecz także kwestja stylu koncertującego. Otóż rola fagotu podobna jest do roli basu wokalnego w stosunku do continua, a także głosów górnych. Zauważamy miejscami unisono fagotu z głosem continua, niekiedy oktawowe tylko oddalenie bądź w górę bądź w dół, opisywanie mniejszemi wartościami nut interwałów continua, obejmowanie funkcji basu wokalnego tam, gdzie głos ten pauzuje. Nie jest to zatem w żadnym wypadku rola podrzędna, jaką byłoby li tylko wzmacnianie głosu continua, choć i to ma niekiedy miejsce. Udział głosu fagotowego jest organiczny i obligatoryjny. Fagot nawiązuje do figur skrzypcowych,

---

[21]) Nieliczne błędy i braki w diezach wykazuje „komentarz rewizyjny" w wydaniu koncertu.

wyprowadzonych w zasadzie z melodycznego toku continua wzgl. basu wokalnego; występuje też naprzemian z basem wokalnym w myśl techniki głosowej ,o której będzie mowa później. To koncertowanie głosu fagotowego jest zatem obustronne: z głosami dolnemi i górnemi. Mimo roli przeważnie opisującej fagot jest czynnikiem w tym koncercie bardzo ważnym. Bez niego imitacje nie byłyby przeprowadzone w sposób konstruktywny, mający wpływ na formę i na treść utworu. Że posiada również znaczenie czynnika konstrastującego w zakresie barwy, dowodzi fakt, że właśnie dla kontrastu udział jego niekiedy jest wyłączony. W każdym bądź razie samodzielność (melodyczna) obydwóch głosów niższych w stosunku do continua jest bardzo względna w porównaniu z ich rolą jako czynników stylu koncertującego, — w przeciwieństwie do głosów skrzypcowych, które zawierają główny materjał melodyczny, a tem samem uzasadniają wyżej wypowiedziane zdanie: że mianowicie koncert solowy Mielczewskiego posiada znamiona canzony-sonaty triowej, w której dodano bas wokalny, figurujący głos continua.

Materjał melodyczny I i II skrzypiec jest co do stylu zupełnie podobny do tego, którym odznaczają się ówczesne canzony instrumentalne (i to zarówno organowe jak i kameralne). Nie można jednak nie zauważyć wielu wspólności z nowszą melodyką wokalną. Pod tym względem panuje tu „stilo misto“ (stylus mixtus), charakterystyczny dla pierwszych dziesięcioleci XVII wieku. Możnaby to wykazać nawet na własnych dziełach kościelnych (motetach) Mielczewskiego, w których dominuje ruch nut o mniejszej wartości. I tu również, jak w motetach, widzimy początkowo wartości większe i najzupełniej widoczną tendencję do przechodzenia w ruch coraz mniejszych wartości. Mamy tu ponownie do czynienia z jednym z objawów melodycznych nowego stylu po r. 1600, dającego się stwierdzić w wielu wokalnych i instrumentalnych dziełach, także w twórczości Mielczewskiego, przyczem to przejście w ruch mniejszych wartości nut bywa niekiedy u niego dość nagłe. W koncercie basowym uderza to mniej niż w innych jego utworach Wobec tego, że struktura koncertu jest, jak już na to wskazaliśmy, zbliżona do struktury cenzony instrumentalnej, nie może nas zdziwić, że szereg motywów z głosów instrumentalnych da się łatwo wykryć w ówczesnej muzyce kameralnej oraz organowej, a niemniej w utworach wokalno-instrumentalnych, zwłaszcza włoskich, niemniej jednak i niemieckich. Motywy takie były wówczas dobrem wspólnem, zarówno wybitnych, jak i innych kompozytorów. Pozostały niemi na dość jeszcze długi czas. Nie podaję ich tu, ponieważ łatwo je zauważyć w dostępnym każdemu wydaniu koncertu. Zwracają uwagę zwłaszcza tematy przeznaczone do imitacji, a polegające na 3 lub 4-krotnem powtórzeniu początkowego tonu, a więc tematy znane z ówczesnych i późniejszych fug obcych i polskich (np. w sonacie S. S. Szarzyńskiego). Przewaga instrumentalizmu w koncercie Mielczewskiego zaznacza się w niemałej mierze także przez to, że szereg motywów posiada właśnie tylko instrumentalny charakter.

Współczynnikami w budowie wewnętrznej koncertu Mielczewskiego są snucie motywów, progresja i imitacja. Pod tym względem nie różni się on od wielu ówczesnych dzieł tego rodzaju. Brak zupełnie budowy perjodycznej, która wówczas w muzyce wokalnej w pierwszym rzędzie była właściwa formom canzonettowym i ariosom opartym o podstawę ściśle harmoniczno-homofoniczną. Silną spoistość wewnętrzną osiąga Mielczewski przez to również, że miejsce, w którem wypada ostatni ton kadencji we frazie, jest zarazem początkiem nowej lub powtórzonej frazy. Niekiedy na wzór imitacyjnej techniki motetu lub madrygału, a także wcześniejszych sonat i canzon fraza zaczyna się tuż przed zakończeniem poprzedniej — sposób zatem, który wówczas zaczynał się dopiero rozpowszechniać. Jest to technika, która zwłaszcza u Monteverdego i Schütza osiąga w I połowie XVII wieku pierwszy szczyt doskonałości. Obydwaj ci mistrze byli znani jeśli nie w całej Polsce, to niewątpliwie w kapeli warszawskiej. Riemann podnosi z szczególnym naciskiem to stykanie się w tym samym punkcie jednej frazy z drugą („Zusammenschiebungen"), chroniące formę przed opóźniającemi tok rytmiczny cezurami. Technikę tę, zwaną przez niego po raz pierwszy „Fortspinnungstechnik" [22]), znajduje w dziełach Monteverdiego, Tarkwinjusza Meruli (który przez pewien czas przebywał w Warszawie za życia Mielczewskiego) i H. Schütza [23]), którzy w tym kierunku nie mieli żadnych lub tylko niewielu poprzedników. Musimy uznać, że Mielczewski w technice tego rodzaju okazuje się mistrzem, władającym nią z wielką lekkością, subtelnością, a nawet — niekiedy — „wyrafinowaniem". Jest to istotnie już „la finezza de' componimenti", aby użyć wyrażenia Giovaniego Battisty Doniego (w „Compendio de trattato de generi e de' modi della musica", 1635), w której biorą największy udział zwłaszcza obligatoryjne instrumenty. W ten sposób unika Mielczewski ustawicznie kadencjonujących krótkich fraz, właściwych początkującym monodjom florentyńskim. Typowo włoskie jest u niego w ustępach, w których występuje bas wokalny solo i tylko z towarzyszeniem continua, powtarzanie tej samej krótkiej frazy na innych stopniach, jak to widzimy zwłaszcza u Monteverdiego i Schütza. Powstaje przez to jakby rodzaj imitacji w tym samym głosie, co znane jest wprawdzie w muzyce przed rokiem 1600, co jednakże daleko częściej zachodzi właśnie w muzyce monodycznej. Przy powtarzaniu frazy zmienia się cokolwiek jej rysunkowy profil, jej rozmiar, zwykle powiększony o wplecioną tuż przed kadencją małą koloraturę, małą frazę ornamentalną. Wogóle bowiem imitacje są

---

[22]) Handbuch der Musikgeschichte, t. II, cz. III, str. 17.

[23]) Jak wiadomo, Henryk Schütz pozostawał w stosunkach z kapelą warszawską. Według Scacchiego (list do Chr. Wernera) Schütz wprowadził pierwszy monodję do muzyki pozawłoskiej. Jakkolwiek nie odpowiada to całkowicie rzeczywistości, to jednak dowodzi, że w kapeli warszawskiej, dyrygowanej przez Scacchiego, znane były dzieła genjalnego twórcy niemieckiego, pisane w „nowym stylu" („...primus ex Italia novum hunc stylum asportavit", pisze Scacchi, mając na myśli zapewne „Symphoniae sacrae", I 1629).

u Mielczewskiego dość często swobodne, wmięszany jest w nie niekiedy warjacyjny pierwiastek, w którym zastosowanie motywicznej techniki gra niemałą rolę. W konstrukcji wewnętrznej występuje często pregresja, i to zazwyczaj w towarzystwie imitacji, tak iż powstają pewne symetrje, rozszerzające równocześnie formę, dysponującą krótkim tekstem (3 zdania LIII psalmu), wskutek czego niezbędne jest powtarzanie zdań, niezbędne tem bardziej, że bas wokalny został najprawdopodobniej dokomponowany do już gotowego utworu instrumentalnego (canzony).

Technika kontrapunktyczna Mielczewskiego w koncercie basowym wymaga bez żadnej wątpliwości innego punktu widzenia, niż np. technika polifoniczna jego 4- i 5-głosowych. Nie zwracamy tu oczywiście uwagi na stosunek basu wokalnego do basowych instrumentów, wykazujący właściwości, o których była już mowa. Zajmuje nas stosunek głosów basowych do górnych (skrzypcowych). Niestety zauważamy kilka usterek, zmniejszonych niekiedy do rozmiarów licencyj. Scacchi, surowy cenzor techniki polifonicznej wyraził się w „Cribrum“ zupełnie otwarcie: „Verum in huiusmodi compositionis genere ob nimis strictam obligationem regulae harmonicae accurate observari non possunt: sufficit ergo, si saltem consonantiae et dissonantiae legitime usurpentur“ [24]). Błędami jednakże są oktawy równoległe (t. 41 — 42, bas i I skrzypce) i kwinty równoległe (t. 75, bas i I skrzypce; t. 79 — 80, bas i II skrzypce). Są one niekiedy łagodzone krótką pauzą w jednym z głosów (prastary środek). Nie wspominam tu już o licznych kwintach i oktawach ukrytych oraz antyparalelach, które wówczas w stylu monodycznym przestały uchodzić za błędy, gdy dla osiągnięcia lekkości i płynnej ruchliwości w prowadzeniu głosów ograniczano się tylko do unikania faktycznych błędów, obchodząc je licencjami, rzadko bardzo i tylko w razie braku wyjścia z trudnej sytuacji stosowanemi w kontrapunkcie staroklasycznym lub nawet późniejszym, już kojarzącym się z harmonją. Nie jest to oczywiście niestaranność lub powierzchowność techniczna. W ścisłym związku z temi swobodami pozostawały szybko przemykające się nuty małej i najmniejszej wartości (owe „schwarze Noten“ Henryka Schütza), z jakich składa się też koncert Mielczewskiego, nietylko w głosach skrzypcowych, ale i w znacznej części także i w basie wokalnym. Niemniej jednak artysta tej miary co Mielczewski, nie uniknął wyżej wymienionych błędów, które towarzyszyły zresztą nie najmniej wybitnym dziełom polskim XVI i XVII wieku [25]). Tym małym nutom w koncercie odpowiadają krótkie frazy głosów, łączone z sobą zapomocą techniki imitacyjnej, którą z kolei zająć się obecnie musimy. Przedtem jeszcze zająć się musimy pewnym szczegółem prowadzenia głosów, jakkolwiek leży on na pograniczu między zagadnieniami kontrapunktu i harmonji.

---

24) Str. 164.

25) W XV wieku kwinty a także oktawy równoległe należały jeszcze do dość często używanych środków, odziedziczonych po wczesnem średniowieczu.

W końcowej kadencji „symfonji“ zauważamy zastosowanie antycypacji, która w ówczesnej muzyce polskiej nie należała może do częstych wypadków: mianowicie przez zastosowanie antycypacji powstaje sekunda mała, „rozwiązująca się“ na swój górny ton, a więc $\genfrac{}{}{0pt}{}{g}{fis}$ na g, co występuje oczywiście w towarzystwie rytmu punktowanego (punktowaną jest poprzedzająca sekundę tercja $\genfrac{}{}{0pt}{}{a}{fis}$ zaś końcowe g wypada na mocną część następnego taktu). Mielczewski nie posuwa się jeszcze do utworzenia w kadencji dwóch równoległych sekund ($\genfrac{}{}{0pt}{}{a}{g}$ — $\genfrac{}{}{0pt}{}{g}{fis}$), zakończonych unisonem na tonice, jak to widzimy już w kilku utworach H. Schütza, a później w Polsce także u Jacka Różyckiego, Charśnickiego i innych. W każdym razie w znanych mi utworach polskich z I połowy XVII wieku nie zauważyłem tego szczegółu, którego pochodzenie jest najniewątpliwiej instrumentalne (włoskie?). Mielczewski stosuje też odwrócenie tego efektu, mianowicie tworzy w niektórych kadencjach antycypację w głosie niższym, przez co powstaje septyma wielka, „rozwiązana“ następnie w głosie górnym na oktawę $\genfrac{}{}{0pt}{}{cis}{d}$ — $\genfrac{}{}{0pt}{}{d'}{d}$). Por. t. 54, 58 i 98. Dalsze badania wykażą, czy Mielczewski mógłby rościć sobie prawa pierwszeństwa do tej innowacji w ówczesnej muzyce polskiej.

Kanon podwójny Mielczewskiego w „Xenia Apollinea“ (str. 219), złożony z dwóch kanonów unisonowych, jest niejako legitymacją jego sztuki imitacyjnej. Jest to — aby użyć wyrażenia Riemanna o tego rodzaju utworach — „ein Renommierstück“, jakkolwiek nie przewyższający „sztucznych kanonów“ innych polskich i włoskich (w Polsce wówczas czynnych) kompozytorów, np. Pękiela. Sztuka imitacyjna ze stanowiska czystego artyzmu uwidacznia się bardziej w innych utworach Mielczewskiego. Koncert posługuje się imitacją jako czynnikiem konstruktywnym, ale nie tworzy on wcale kanonów, jako formy samej dla siebie. Nie stosuje też imitacji ścisłej. Kilka nut pierwszych każdej frazy znajduje mniej lub więcej dokładną odpowiedź w głosie lub głosach imitujących, zakończenia zaś fraz są zależne od tonalno-harmonicznych przeznaczeń danej kadencji. Są to imitacje krótkie, po kilku nutach ustające zupełnie. Imitacje te nie odbywają się w ustalonych odległościach ani w raz obranych interwałach (kwintowe przeważają). Różne są też następstwa wchodzących kolejno głosów. I w tym względzie panuje również swoboda artystycznej koncepcji i wielka rozmaitość, połączona przytem — co należy specjalnie podkreślić — z polotem i lekkością faktury. Wśród nich nie brak kilku strettów, w których wirujące szybko w progresyjnych pochodach motywy zacierają niekiedy słuchowe wrażenie imitacji, ale przyczyniają się do stopniowania wyrazu. Z tego rodzaju techniką łączy się ściśle motywiczne opracowanie, będące jedną z najpiękniejszych zalet Mielczewskiego. Nie należy jednak sądzić, iż w koncercie panuje wyłącznie imitacyjna technika. Nie byłoby to dzieło typowe dla XVII wieku, gdyby brakło w niem antytezy kontrapunktycznego prowadzenia głosów, mianowicie zupełnej homofonji. Nie znajdujemy wprawdzie dłuższego ustępu homofonicznego, jednakże pojawiają się w całym utworze krótsze lub dłuższe frazy i motywy, w których

dwa głosy (obydwa wyższe lub jeden wyższy i jeden niższy) są prowadzone w tercjach lub sekstach równoległych. Niekiedy odbywa się to łącznie z imitacją, gdy następuje imitacja unisonowa wprowadzona tercjami wzgl. oktawowa decymami lub głos imitujący otrzymuje tercjowe lub sekstowe towarzyszenie głosu trzeciego. Ten aljaż środków stanowiących już co do swego rodzaju zupełny kontrast, wystąpi także w innych dziełach Mielczewskiego. Ścisła polifonja (wraz z imitacją), wolne kontrapunktowanie, polifonizowanie i homofonja — wszystkie te środki znajdują w koncercie Mielczewskiego zastosowanie. Dlatego już z tego powodu, jak i z innych, poprzednio już wyszczególnionych (kontrastowanie grup oraz grup i sola, łącznie z kontrastami barwnemi) sprawiają, że dzieło Mielczewskiego, choć krótkie, bo liczące tylko 127 taktów, przedstawia się jako utwór pełen urozmaicenia. Jest to zatem dzieło reprezentatywne dla wczesnego, lecz już dojrzewającego stylu barokowego w muzyce polskiej I połowy XVII wieku.

Gdy poddamy analizie formalno-stylistycznej inne utwory Mielczewskiego, będziemy mogli dojść do uogólnień, które w drodze porównawczej doprowadzą nas do syntezy monodyczno-koncertującego stylu Mielczewskiego i jego stosunku do stylu włoskiego. Dzieła Mielczewskiego w tym stylu utrzymane, nie są zachowane w większej ilości, jednakże odznaczają się na szczęście wielką rozmaitością form i środków. Już następny, zajmujący nas utwór oznacza dalszą ewolucję w tym kierunku.

(D. c. n.).

Paul Brunold (Paryż).

FORTEPIANY CHOPINA

Firma fortepianowa Pleyela w Paryżu szczyci się posiadaniem fortepianu, który należał do Chopina i przy którym Chopin miał skomponować w ostatnich 2 latach swego życia, jak podaje *Monde musical* z 31 października *1908 r.:*

1) Préludes en différents tons; 2) Nocturne en sol mineur; 3) Marche funèbre en si bémol mineur; 4) Etudes pour la Méthode de Moschelès; 5) Mazurka en la mineur; 6) Tarentelle en la bémol; 7) Fantaisie en fa mineur; 8) Scherzo en ré bémol.

Instrument ten opatrzony jest numerem 7267. Dziwnym trafem posiadam kawałek drzewa, stanowiącego niegdyś część liry pedałowej z wyrytym na nim wspomnianym numerem. Dał mi go nieżyjący już dziś robotnik, który, naprawiając spróchniałą lirę pedałową, zachował bezużyteczny kawałek drzewa.

W latach 1909 i 1910, kiedy zabiegałem o umieszczenie tablicy pamiątkowej na nieruchomości przy placu Vendôme 12, gdzie umarł Chopin

(koszta wmurowania tablicy wzięła na siebie łaskawie *Comoedia*, zaś akta licznych formalności administracyjnych zostały spisane na moje imię i są w mojem posiadaniu), przeczytałem ponownie znaną mi już dawniej niezmiernie ciekawą książkę M i e c z y s ł a w a K a r ł o w i c z a *„Niewydane dotychczas pamiątki po Chopinie"*. I oto, co znalazłem w rozdziale VIII *(Listy panny Jane W. Stirling i jej siostry, pani Erskine, do pani Jędrzejewiczowej):*

1) List XI z 25 maja 1850 r.: „Fortepian stoi u p. Herbeault i będzie wysłany, jak tylko tablica będzie gotowa; panna St. czeka odpowiedzi od p. Jędrz., czy ma być posłany lądem, czy morzem. Maska pośmiertna także już posłana".

2) List XII (z 12.VI.50). Panna St. donosi, że zgodnie z życzeniem pani Jędrz. fortepian wysłany zostanie morzem. Pleyel odświeżył go i doprowadził do porządku; robią też skrzynię blaszaną, ażeby wilgoć nie uszkodziła tej cennej relikwji. Razem z fortepianem pójdzie i krzesełko.

W odsyłaczu pisze Karłowicz:

„Fortepian ten, dzięki uprzejmości pani Bichniewiczowej, wnuczki pani Jędrzejewiczowej, miałem okazję oglądać; był on też w roku 1888 na wystawie muzycznej w Warszawie. Na wewnętrznej stronie wieka znajdujemy tabliczkę bronzową, która nosi napis następujący:

Ce piano
a été pendant deux ans en la possession de
Frédéric Chopin
à Paris,
d'abord Cours d'Orléans Nr. 9, rue St. Lazare,
ensuite rue de Chaillot, 74 et enfin
Place Vendôme Nr. 12
jusqu'au jour de sa mort
(17 Octobre 1849).
C'est le dernier instrument qu'il a touché
et sur lequel il a composé.

Znaczy to: Fortepian ten znajdował się w przeciągu dwóch lat w posiadaniu Fryderyka Chopina w Paryżu, początkowo na Cours d'Orléans Nr. 9, rue St. Lazare, potem na rue Chaillot 74, wreszcie na Place Vendôme Nr. 12 aż po dzień śmierci jego (17 października 1849). Jest to ostatni instrument, na którym grał i przy którym komponował".

W listopadzie 1910 r. napisałem do p. Gustawa Lyon [1]), zdając mu sprawę z tego, co przeczytałem i prosząc o bliższe szczegóły tyczące się fortepianu, sądziłem bowiem, że to ten sam, który nabyła firma Pleyela. Dn. 9

---

[1]) Dyrektor i właściciel firmy Pleyela (przyp. tłom.).

grudnia tegoż roku otrzymałem odpowiedź następującą: „Il est certain d'après nos archives que le piano 7.267 qui a été vendu au mois de Mai 1841 à Monsieur d'Obriskoff a servi de longues années à Chopin et que c'est sur ce piano qu'il a composé les oeuvres dont vous avez trouvé la nomenclature dans le „Monde Musical" du 31 Octobre 1908 [1]).

Tak stały sprawy, kiedy dzięki przyjazdowi pianistki polskiej, panny Emmy Altberg, przybyłej do Paryża, aby ze mną pracować, podjąłem moje poszukiwania. Pokazałem pannie A. książkę Karłowicza i prosiłem o poczynienie w Warszawie niezbędnych kroków. Po powrocie do Warszawy, p. A. przysłała mi pierwszą relację: „Fortepian, opisany przez Karłowicza, znajduje się w Muzeum Narodowem, Podwale 15. Muzeum nabyło go od rodziny Chopina. Tabliczka bronzowa po wewnętrznej stronie wieka nad pulpitem nosi wiadomy Panu napis: *Ce piano a été* i t. d. Na ramie drewnianej w końcu skrzydła po stronie wewnętrznej znalazłam dwa słowa pisane atramentem: *„pour Louise"*. Na prawo od pulpitu tuż obok ramy wyryty w drzewie napis:

Lack
14810 Nr.

Fortepian jest zamknięty, leży na nim pod szkłem maska Chopina, krzesełko jest pod fortepianem, jak przedstawia fotografja, którą załączam. Wewnątrz fortepianu cienka deseczka nakrywa struny".

Jakkolwiek wszystkie dane, jako to napis na tabliczce bronzowej, maska Chopina i taburet, najzupełniej odpowiadały opisowi Karłowicza, byłem zaskoczony numerem 14.810, dużo nowszym od 7.267 Pleyela. Pan Lyon pisał, że 7.267 został sprzedany panu Obreskoff w maju 1841 r., ale napis na fortepianie warszawskim głosi, że instrument służył Chopinowi aż do dnia śmierci, co każe nam nabycie jego lub wynajem odnieść do roku 1847. Prosiłem więc p. Altberg o ponowne sprawdzenie numeru fortepianu. Wyjątkowej uprzejmości dyrektora Muzeum Narodowego, pana Gembarzewskiego, który zezwolił łaskawie na skopjowanie listu p. Wolffa do p. Jędrzejewicza (zmarłego kilka lat temu), zawdzięczamy uzyskanie najzupełniej przekonywującego dowodu. Ponadto p. A. pisała: „słowa *pour Louise* zostały napisane przez pannę Stirling, która kupiła fortepian po śmierci Chopina i ofiarowała go pani Ludwice Jędrzejewiczowej. Fortepian został odkupiony od rodziny Chopina kilka lat temu".

Oto kopja listu pana Wolffa:

---

[1]) „Z naszych archiwów wynika jasno, że fortepian 7267, sprzedany w maju 1841 panu Obreskoff, służył długie lata Chopinowi i że przy tym to fortepianie były kompo nowane dzieła, których spis znalazł Pan w „Monde Musical" z 31 października 1908".

PLEYEL WOLFF ET CIE *Paris le 29 Mai 1885.*

Facteurs de pianos

Paris

Monsieur Jędrzejewicz

Paris.

J'ai l'honneur de répondre à votre lettre du 25 Mai dernier et vous donner les explications que vous désirez au sujet du piano ayant appartenu à l'illustre Chopin, lequel piano est en notre possession depuis bien des années déjà.

Le piano porte le Nr. 7.267 et sur le couvercle a été fixée une plaque en cuivre sur laquelle la famille d'Obriskoff à laquelle l'instrument appartenait en 1862 a fait graver la note suivante: „Le célèbre Chopin a composé sur ce piano qui lui a servi pendant deux ans: 1) Préludes en différents tons. 2) Nocturne en sol mineur. 3) Marche funèbre en si bémol mineur. 4) Etudes pour la Méthode de Moschelès. 5) Mazurka en la mineur. 6) Tarentelle en la bémol. 7) Fantaisie en fa mineur. 8) Scherzo en ré bémol.

Nous sommes fondés à considérer ce document comme complètement sérieux car nous savons par quels liens d'amitié Chopin était lié à famille d'Obriskoff, d'autre part nous reconnaissons que le piano qui porte le No. 7.267. devait être un peu fatigué vers 1849 et il est naturel que M-r Pleyel ait voulu donner un piano plus frais à son cher et illustre ami, en même temps qu'il ait voulu le faire jouir des progrès de sa fabrication. Le piano que vous mentionnez portait le No. 14.810, et en effet nous trouvons sur nos livres à la date du 11 Décembre 1849 l'achat du piano de Chopin par Mademoiselle Stirling, amie et admiratrice de Chopin, le No. 14.819, après son décès. Il est évident que ce piano fut rétrocédé ultérieurement à la famille, comment je ne puis le dire. Pour en revenir au piano 7.267 nous l'avons racheté à l'Hôtel des Ventes en 1862.

Telles sont, Monsieur, les seules explications que je puisse vous fournir. Nous sommes certains d'être dans le vrai, mais, comme vous le voyez, nos prétentions ne vont pas au delà de ceci que nous sommes persuadés de posséder le piano à queue, sur lequel le célèbre Chopin composa les morceaux indiqués ci-dessus.

Veuillez agréer, Monsieur, l'expression de mes sentiments les plus distingués.

Auguste Wolff. [1])

---

[1]) Pleyel, Wolff i C-ie, Fabrykanci fortepianów w Paryżu, do p. Jędrzejewicza: Paryż d. 29 maja 1885 r. W odpowiedzi na list Pański z d. 25 maja r. b. służę Panu wyjaśnieniami, o które Pan prosi w sprawie fortepianu, należącego niegdyś do słynnego Chopina, a od wielu lat będącego w naszem posiadaniu. Fortepian nosi numer 7.267 i na wieku ma umocowaną tabliczkę miedzianą, na której rodzina Obriskoff, do której forte-

Tak więc istnieją dwa fortepiany Chopina:

1) Nr. 7.267 własność firmy Pleyela, sporządzony w 1839 r.[1]) Należy przypuścić, że służył Chopinowi od 1839 do maja 1841 r.[2]), kiedy według ksiąg firmowych Pleyela sprzedano go panu Obreskoff. Jedynem świadectwem jest tu napis umieszczony przez rodzinę pp. Obreskoff. A i tu zaszła pomyłka co do Scherza ré bémol (B moll), które zostało wydane w r. 1837.

Jednakże od 1841 do 1847 r. Chopin musiał mieć inne fortepiany? ciekawem byłoby je odnaleźć. Powinszujmy firmie Pleyel, że jeden z nich ocaliła.[3])

2) Nr. 14810 z Muzeum Narodowego w Warszawie, *ostatni* fortepian Chopina, którego autentyczność możemy stwierdzić na podstawie posiadanych dokumentów.

List p. Wolffa, wzmiankujący *kupno fortepianu Chopina Nr. 14810 po jego śmierci przez pannę Stirling, byłby* jednym dowodem więcej, gdyby jeszcze zachodziła po temu potrzeba.

---

pian należał w r. 1862, dała wyryć co następuje: Sławny Chopin komponował przy tym fortepianie, który mu służył w przeciągu dwóch lat: 1) Preludja w rozmaitych tonacjach, 2) Nokturn G moll, 3) Marsz żałobny B moll, 4) Etiudy z „Metody“ Moschelesa, 5) Mazurek A moll, 6) Tarantellę w As, 7) Fantazję F moll, 8) Scherzo w Des. Mamy podstawy sądzić, że to świadectwo jest najzupełniej poważne, zważywszy więzy przyjaźni, jakie łączyły Chopina z rodziną Obriskoff, z drugiej strony jednak przyznajemy, że fortepian Nr 7.267 około r. 1849 mógł być już nieco zużyty, wobec czego rzecz prosta, że pan Pleyel chciał dać świeższy instrument swemu drogiemu i słynnemu przyjacielowi, aby mógł korzystać zarazem z udoskonaleń fabrykacji. Fortepian, o którym Pan wspomina, nosił Nr. 14.810 i rzeczywiście w naszych księgach, pod datą 11 grudnia 1849 r., znajdujemy kupno fortepianu Chopina Nr. 14.810, po jego śmierci, przez pannę Stirling, przyjaciółkę i wielbicielkę Chopina. Oczywiste jest, że fortepian został później odstąpiony rodzinie; jak się to stało, nie wiem. Wracając do fortepianu 7.267, odkupiliśmy go na licytacji w 1862 r. Oto są jedyne wyjaśnienia, jakiemi mogę służyć. Jesteśmy pewni, że prawda jest po naszej stronie, ale, jak Pan widzi, nie rościmy sobie pretensji do niczego więcej, jak tylko do posiadnia długiego fortepianu, przy którym sławny Chopin komponował utwory wymienione powyżej. Proszę przyjąć i t. d.

1) Zob. fotografję instrumentu w „Musique“ Nr. 1, 15 października 1927 r.

2) A nie w ciągu ostatnich 2 lat życia, jak to pisze „Monde musical“ z 31 października 1908 r.

3) P. Gaston Vuillier opowiedział w „Magasin pittoresque“ w październiku 1899 r. historję fortepianu, który Chopin sprowadził na Majorkę. Dowiadujemy się z niej, że fortepian ten, marki Pleyela, w owym czasie był jeszcze na Majorce w posiadaniu rodziny pani Gradioli, która niegdyś zamieniła doskonały fortepian marki Pape na fortepian Chopina, nie znajdujący nabywcy. Był to fortepian suchotnika!

Dr. Ludwik Bronarski (Genewa).

W SPRAWIE WYDANIA POŚMIERTNYCH DZIEŁ FRYDERYKA CHOPINA

Sprawa ta stała się w ostatnich czasach znowu poniekąd aktualną, a to dzięki — kinematografowi. W centrum swego głośnego filmu paryskiego „La Valse de l'Adieu", który obecnie odbywa wędrówkę po kino-teatrach, a przedstawia szereg scen z życia Chopina, stoi właśnie jeden z „pośmiertnych" utworów Chopina, a mianowicie Walc As dur, op. 69 Nr. 1, poświęcony Wodzińskiej. Walc ten we wspaniałym bukiecie dzieł nieśmiertelnego mistrza znika jak drobny fiołek, wdzięczny i pachnący, ale nie wytrzymujący porównania z innemi nierównie okazalszemi kwiatami. Stanowiąc najważniejszy moment z ilustracji muzycznej wspomnianego filmu, zwraca on jednak uwagę na siebie w stopniu wyższym niż to się zwykle dzieje zwłaszcza, że daje się słyszeć w redakcji odmiennej od wydań drukowanych, a zgodnej z manuskryptem Chopina, zapewne dzięki staraniom p. Ganche'a, który był doradcą dla strony historycznej filmu. Edward Ganche interesuje się żywo muzyką polską, a w recenzjach swoich artystom polskim we Francji nie szczędzi dowodów uznania i sympatji; specjalny kult jednak poświęcił Chopinowi i w krzewieniu tego kultu ma wielkie zasługi jako biograf i jako prezydent założonego przez niego Towarzystwa im. Fryderyka Chopina w Paryżu. Ze wzruszającym pietyzmem traktując wszystko, co się łączy z postacią, życiem i dziełami uwielbianego mistrza, Ganche zazdrośnie strzeże jego pamięci, broniąc jej przed wszystkiem, co jakąkolwiek ujmę przynieśćby jej mogło. Dlatego też, już kilka lat temu, bardzo potępił nietylko sam fakt wydania przez Fontanę utworów, co do których Chopin wyraźnie i stanowczo zastrzegł się, że nie życzy sobie ich opublikowania, ale także sposób, w jaki wydanie to uskutecznionem zostało. W książce „Dans les souvenir de Frédéric Chopin" (Paryż, nakł. „Mercure de France", 1925), w rozdziale zatytułowanym „Les manuscrits et les oeuvres posthumes", Ganche stwierdził, że redakcja wydanych przez Fontanę dzieł Chopina odbiega bardzo znacznie od tekstu, jaki znajdujemy w rękopisach. Na poparcie swego twierdzenia Ganche przytoczył szereg przykładów.

Pomijam tutaj kwestję, czy względy moralnej i uczciwej natury nie powinny były wstrzymać Fontanę od wydania utworów, których Chopin nie uznawał za godne oddania w ręce publiczności i względem których formalnie wyraził swoją ostatnią wolę w tym sensie. Utwory te byłyby z pewnością prędzej lub później doczekały się publikacji, i było to wskazanem choćby tylko z historycznych względów. H. Kretzschmar w jednym ze swych artykułów twierdzi, że „właśnie słabsze utwory mogą dostarczyć bardzo ważnych materjałów dla rozświetlenia kwestji istoty i rozwoju sztuki, dla zrozumienia

natury poszczególnych okresów historji sztuki". Prof. Adler, podobną wyrażając opinję, zręcznie parafrazuje znaną przestrogę Hansa Sachsa z „Meistersingerów" i woła: „Verachtet mir die Kleinmeister nicht!" Z równą słusznością można zapatrywania te odnieść do twórczości indywidualnej. Niema bardziej pouczających i ciekawych zadań dla tego, kto bada ewolucję twórczości danego artysty, jak właśnie porównywanie wcześniejszych jego dzieł z późniejszemi, słabszych z celniejszemi. Z tego też punktu widzenia uważa Jonson (w swem „A Handbook to Chopin's Works", 1905, p. zwłaszcza str. 185 i 198) pośmiertne utwory Chopina za bardzo ciekawe i pouczające. Dla pełności obrazu i dla wszechstronnego poznania rozwoju jego twórczości wydanie utworów, jakie po nim pozostały w manuskrypcie, było więc ze wszech miar pożądane. Wobec tego zdawałoby się, że lepiej się stało, iż wydania tego dokonała jednostka z wielu względów może najbardziej do tego powołana i za taką przez współczesnych uznawana (por. np. „Jane Stirling et sa correspondance", Ganche, l. c., str. 142). Mając możność dostania w swe ręce wszystkich rękopisów Chopina, obeznany dokładnie z jego indywidualnością, zaszczycany zaufaniem samego mistrza, który mu nieraz powierzał zajęcie się drukiem swoich utworów, Fontana, ten poufny przyjaciel Chopina, powinien był dokonać wydania tego z większą niż ktokolwiek inny kompetencją.

Ta jednak właśnie kompetencja, a jeszcze więcej dobra wola Fontany została bardzo stanowczo zakwestjonowana przez Ganche'a, który doszedł do przekonania, że Fontana zupełnie samowolnie obchodził się z redakcją oryginalną, wprowadzając zmiany według swego widzimisię i uzurpując sobie prawo „poprawiania" swego genjalnego przyjaciela. W bardzo surowych słowach Ganche potępia u Fontany brak pietyzmu i zrozumienia dla artystycznych intencyj Chopina. Zdaje mi się jednak, że w swem uwielbieniu i w swej wielkiej miłości dla Chopina, Ganche bierze rzecz zbyt tragicznie i za mało objektywnie, przyczem nietylko krzywdzi Fontanę, ale także zbyt alarmująco przedstawia sprawę przekazanej nam formy pośmiertnych utworów Chopina.

Jeżeli skonstatować można w szczegółach różnice między rękopisami, a drukowaną wersją np. w Walcach Nr. 9 — 12, to jeszcze nie wynika stąd koniecznie, że każda zmiana jest dowolną i że kłaść ją należy na karb zarozumiałości i samowoli Fontany. Bardzo możliwem jest bowiem, że obok manuskryptów, które dziś znamy, Fontana miał do dyspozycji inne rękopisy Chopina albo kopje z wprowadzonemi przez samego kompozytora modyfikacjami. Przecież sam Ganche w tejże książce „Dans le souvenir de Fr. Chopin", w rozdziale poprzedzającym owo rekwizytorjum przeciw Fontanie, przytacza przykłady zmian, które Chopin własnoręcznie wpisywał w drukowane egzemplarze swoich kompozycyj, w czasie lekcyj ze swymi uczniami. A Walca Nr. 9 cytuje Ganche (l. c., str. 224 — 225) trzy manuskrypty Chopina, które bardzo różnią się między sobą. Dalej możliwem jest, że Fontana,

który często słyszał Chopina grającego swoje utwory, uwzględnił te odchylenia od manuskryptów, jakich Chopin w grze swojej dokonywał; a że te utwory nieogłoszone drukiem musiały z natury rzeczy należeć do słabszych i mniej wykończonych, tem prawdopodobniejszem jest, że Chopin z czasem coraz bardziej je zmieniał i wygładzał. (Możnaby tu przytoczyć podobny przykład w odniesieniu do Liszta. Ksawery Scharwenka opowiada w swych pamiętnikach, że słysząc raz Liszta grającego swój Polonez c moll, skonstatował liczne różnice w porównaniu z drukowaną wersją tego utworu, zwłaszcza w pasażach i ozdobnikach). Nadto mógł Fontana uwzględnić warjanty, które słyszał w grze uczniów Chopina, jako też ich wskazówki opierające się na najwiarygodniejszej tradycji.

Co najważniejsza jednak, to kwestja, czy redakcje zawarte w manuskryptach są rzeczywiście doskonalsze, czy oznaczają czystszą formę i mają jakąkolwiek wyższość nad wersjami drukowanemi. Ganche zdaje się stać na stanowisku, że każdy warjant tekstu drukowanego jest bezwględnie gorszy, niż odpowiednia wersja w manuskrypcie. Tymczasem, pomijając te różnice, które są wogóle nieznaczne i w grę tutaj nie wchodzą, w wielu wypadkach można stwierdzić w przytoczonych przez Ganche'a przykładach (l. c., str. 229 nast.), że wersja wydania Fontany oznacza niezaprzeczony postęp w porównaniu z rękopisem, na jaki się Ganche powołuje. Poprzestanę tylko na podniesieniu następujących szczegółów.

W mazurku op. 67 Nr. 4, cytowana przez Ganche'a (str. 236/7) forma rękopiśmienna ma w 5-ym takcie w melodji tony h' a' gis', podczas gdy wydania drukowane ma h' c' gis'; trudno chyba zaprzeczyć, że ta ostatnia wersja jest o wiele szczęśliwsza, gdyż wprowadza bardzo dodatnią zmianę w motywie, który występuje w sekwencji 3 razy z rzędu i bez tej zmiany staje się monotonnym. Osiem taktów dalej rękopis zawiera gruppetto; wydanie drukowane opuszcza je, z korzyścią dla utworu, gdyż ozdobnik ten, jakkolwiek wprowadza pewne urozmaicenie, to jednak ujmuje tematowi prostoty i czystości konturów. W 3-cim akcie od końca 2-ej części tegoż Mazurka chromatyczne następstwo tonów, jakie wykazuje manuskrypt, przerwane jest skokiem sekstowym fis''—a' co linji melodyjnej nadaje bezsprzecznie większej giętkości, większego wdzięku i urozmaicenia. Opuszczenie w drukowanej formie odbitki cis, zawartej w manuskrypcie (początek tria Adur), uważać należy też za polepszenie, gdyż to cis nieprzyjemnie dysonuje z c poprzednio słyszanem w tymże takcie, w oktawie wyższej. Fermata na końcu 3-go taktu od końca tego tria traci swój efekt, jeśli się ją przeniesie na początek taktu następnego (jak jest w rękopisie). W akompanjamencie, w takcie 9-ym 2-ej części H manuskryptu zastąpione jest przez e w wydaniu drukowanem, z wielką mojem zdaniem korzyścią dla szlachetności brzmienia. Dodanie e w basie do akordu na 3-ej ćwierci 8-go taktu tria tegoż Mazurka też jest bardzo wskazanem, gdyż nadaje ono harmonji większej pewności, czystości i precyzji. Pod jednym względem manuskrypt ma niezaprzeczoną wyższość:

mianowicie w pisowni akordu taktu 4-go i 12-go; jest to akord septymowy IV-go stopnia d-f-a-c z podwyższonym tonem podstawowym, zatem winien być pisany przez *dis* jak jest w manuskrypcie. Czy jednak to es, jakie spotykamy w wydaniach drukowanych, należy położyć na rachunek Fontany, tego nie wiem.

Przejdźmy do Walca Nr. 9. O ile gorzej brzmią w nim akordy septymowe, jakie zawiera manuskrypt Nr. 2 (Ganche, l. c., str. 232) zamiast zwykłych trójdźwięków wydania drukowanego! W tym samym ustępie rytm został zmieniony w drukowanej redakcji przez przesunięcie kreski taktowej. Zupełną słuszność ma Leichtentritt, który przy analizie tego Walca (Analyse der Chopin'schen Klavierwerke, t. I, str. 79 nast.) nazywa redakcję tekstu drukowanego „poprawioną", i „o wiele efektowniejszą"; jest ona rzeczywiście o wiele więcej zajmującą rytmicznie.

W Walcu Nr. 10, według wydania Fontany akordy brzmią pełniej i szlachetniej, a linje są spokojniejsze, gładsze, wytworniejsze, aniżeli w rękopisie cytowanym przez Ganche'a. To samo mniej więcej można powiedzieć o Walcu Nr. 11, którego tekst drukowany ma o wiele płynniejszą, spokojniejszą i więcej wyrównaną linję melodyjną, podczas gdy forma rękopiśmienna wydaje mi się trochę pretensjonalną i zbyt skoczną.

Wreszcie na str. 238 swej książki podaje Ganche rękopiśmienną wersję środkowej części Walca cis moll, Nr. 7. Forma znana z wydań przedstawia tak znaczną wyższość w porównaniu z formą cytowaną według manuskryptu, że nie może być najmniejszej wątpliwości, iż mamy tu do czynienia z retuszowaniem dokonanem ręką mistrza: melodja wskutek synkop i przesunięć rytmicznych nabrała niezmiernej giętkości, podatności i niewypowiedzianego wdzięku, akompanjament stał się o wiele delikatniejszy i bardziej wykończony (wystarczy choćby tylko podnieść w nim chromatyczne przejście w takcie 6-ym, analogiczne do t. 2-go), zmiana rytmu (hemiolje) w ostatnich akordach tego akompanjamentu wprowadziła wielkie ożywienie i urozmaicenie, a nic nie mówiąca skala chromatyczna w ostatnim takcie tej części ustąpiła miejsca zwrotowi pełnemu wyrazu i wdzięku. Wszystkie te momenty stanowią — obok innych jeszcze — o znacznie wyższej wartości estetycznej tej wersji w porównaniu z wersją cytowaną z manuskryptu. A jednak Ganche występuje przeciw dokonanym zmianom i dziwi się, że do nich przyjść mogło, choć Walc ten został wydany jeszcze za życia Chopina. Sądzę, że niema tu nic dziwnego i że sprawa tłómaczy się bardzo prosto: albo Chopin dokonał zmian już w czasie druku, albo — co prawdopodobniejsze — druk został dokonany na podstawie innego rękopisu niż ów cytowany przez Ganche'a. I właśnie fakt, że posiadamy wydania kompozycyj Chopina, dokonane jeszcze za jego życia, a wykazujące wyższość nad pozostałemi po nim rękopisami jest jeszcze jednym argumentem w obronie zmian, jakie wykazuje wydanie Fontany.

Ostatecznym wnioskiem z powyższych rozważań jest to, że Ganche zbyt surowo osądza Fontanę jako wydawcę pośmiertnych utworów Chopina i że

drukowana wersja tych utworów jest znacznie bliższą prawdziwych intencyj Chopina, aniżeliby się to wydawać mogło po przeczytaniu wywodów Ganche'a. Odnosi się to przynajmniej do przytoczonych przez niego przykładów. Pozatem sprawa wymaga jednak gruntownego zbadania i uwzględnienia wszystkich odnośnych materjałów. Pragnąłem tutaj zwrócić tylko na nią uwagę. Ganche ma z pewnością najzupełniejszą rację, gdy stwierdza wogóle, że liczne wydania dzieł Chopina zawierają wskutek samowoli wydawców teksty w wielu szczegółach odbiegające znacznie od tekstu oryginalnego. Zapewne i wydanie pośmiertnych dzieł Chopina dokonane przez Fontanę wykazuje tę samą ujemną stronę, może w silniejszym nawet stopniu. Dlatego należałoby je zrewidować, ale wszechstronnie i krytycznie.

Jednem z zadań dzisiejszej muzykologji polskiej jest dokonanie krytycznego wydania dzieł Chopina. Nowo założone Polskie Towarzystwo Muzykologiczne, którego powstanie należy powitać z radością, winno zwrócić uwagę na ten kulturalny postulat odrodzonej Polski. Poruszona tutaj sprawa ze ze spełnieniem tego zadania w ścisłym pozostaje związku.

Dr. Henryk Opieński (Morges).

SONATY CHOPINA, ICH OCENY I ICH WARTOŚĆ KONSTRUKCYJNA

Celem niniejszej pracy jest zreasumowanie dotychczasowych sądów o Sonatach Chopina oraz wyprowadzenie wniosków z badań analitycznych nad formą ich przeprowadzonych. Pod uwagę będą brane jedynie te utwory, które Chopin sam sonatami nazwał, a więc :Sonaty fortepianowe C mol, Op. 4, B mol, Op. 35, H mol, Op. 58, oraz Sonata wiolonczelowa Op. 65.

Zestawienie sądów o sonatach Chopina stanowi jeden z najbardziej interesujących przykładów tyczących „względności" krytyki muzycznej, która począwszy od sprawozdań Roberta Schumanna, a więc od roku 1840 do dni dzisiejszych t. j. do analiz Hugona Leichtentritt'a (1923) uległa nieprawdopodobnej wprost ewolucji. Wiadomo że nieraz bardzo długiego potrzeba czasu aby utwory genjusza zostały należycie zrozumiane i ocenione, ale nie często się zdarza aby ocena krytyki na przestrzeni lat zaledwie osiemdziesięciu kilku tak się różniła w zasadniczych spostrzeżeniach, jak to ma miejsce w tym właśnie wypadku. Tem bardziej że chodzi tu o sądy muzyków o niewątpliwym autorytecie. Sądy te są na ogół znane, powoływali się też na nie niejednokrotnie bjografowie Chopina, uważam jednak że zestawienie ich chronologiczne będzie pouczającym obrazem owej powyżej wspomnianej ewolucji, oraz pożądanem przygotowaniem do właściwej syntetycznej pracy. Oczywiście że interesować nas będą jedynie krytyki tych muzykografów,

którzy posiadali czy posiadają w danym przedmiocie swoje własne, a nie z drugiej ręki czerpane, zdanie. Zestawiając kolejno krytyki: R. Schumanna Fr. Liszta, Fr. Niecksa, W. D'Indyego, H. Leichtentritta i Z. Jachimeckiego będę oczywiście cytował ustępy o znaczeniu zasadniczem, opuszczając teksty zawierające objaśnienia czysto formalne, które z konieczności musiałyby się powtarzać.

Pewna nieścisłość w przedstawieniu ewolucji krytyki o Sonatach Chopina spowodowana jest faktem że nie wszyscy z wymienionych powyżej autorów pisali o wszystkich Sonatach Chopina; nie wiemy na przykład co sądził Schumann o sonacie Hmol, brakuje w „Cours de Composition" D'Indy'ego analizy sonaty Bmoll, Liszt zaś wyraża się o sonatach w sposób bardzo ogólnikowy. Mimo to zestawienie tych krytyk interesuje nas jeszcze z tego względu, że daje pogląd na kilka etapów w rozwoju pojęć o metodach muzycznej krytyki w ogóle.

W epoce romantyzmu krytyka ta była przedewszystkiem literaturą. Ton indywidualny nadał jej w Niemczech Schumann, który interesuje nas do dziś dnia żywo jako człowiek i artysta o wybitnym talencie pisarskim, o niepospolitej inteligencji, nie mówiąc oczywiście o muzykalności. Krytyka jego nie jest jednak krytyką naukową w naszym rozumieniu, bo ta za jego czasów jeszcze nie istniała; fazę przejściową pomiędzy literacką a naukową metodą krytyki stanowią oceny krytyczne Niecks'a; dopiero analizy D'Indy'ego i Leichtentritta posiadają charakter naukowy, którego jednak nie należy identyfikować z trafnością sądu.

W obszernym artykule p. t. Neue Sonaten für Pianoforte", drukowanym [1]) w: Neue Zeitschrift für Musik w r. 1841-ym napisał Robert Schumann co następuje:

„Spojrzeć na pierwsze takty tej sonaty i móc się wahać w wyborze ich autora, byłoby niegodnem oka dobrego znawcy. Tak zaczyna i tak kończy tylko Chopin: dyssonansami przez dyssonanse w dyssonansach. A przecież ileż piękności zawiera ten utwór. Że go nazwał „sonatą" można uważać raczej za kaprys jeżeli nie za zuchwałość, jaką jest sprzągnięcie razem czworga najszaleńszych dzieci, aby je pod tą nazwą przemycić tam, gdzieby się nigdy dostać nie mogły. Przypuśćmy że jakiś kantor ze wsi przychodzi do miasta, do składu nut, po muzyczne zakupy: o żadnych nowościach słyszeć nie chce — podaje mu wreszcie jakiś sprytny kupiec „Sonatę"! — no, nareszcie jakiś utwór z dawnych, dobrych czasów woła klijent zachwycony i kupuje sonatę. Wróciwszy do domu zabiera się zaraz do jej przegrywania; — myliłbym się jednak bardzo, gdyby ów kantor, zanim pierwszą stronę z trudnością wystukał, nie zaczął przysięgać na wszystkie święte mu-

---

[1]) W zbiorowem wydaniu pism R. Schumanna p. t. Schriften über Musik und Musiker (Reclam). T. III, str. 51.

zyczne duchy, że to jest bezbożny a nie uczciwy styl sonatowy. Ale Chopin osiągnął czego chciał: znalazł się u kantora, a któż może wiedzieć, czy w tym samym domu nie urodził się po latach jakiś romantyczny wnuk, który oczyściwszy z pyłu bibljotecznego sonatę, zagra ją i pomyśli: „bardzo bez racji człowiek ten nie był“.

„Słowa te wypowiadają już połowę sądu. Chopin nic nie napisze takiego w czemby mu inni dorównać mogli; pozostaje sobie wiernym i ma ku temu dostateczne powody“.

„Należy żałować, że liczni fortepianiści, nawet porządnie wykształceni, nie są w stanie ani objąć spojrzeniem ani osądzić tego czego sami na fortepianie wygrać nie mogą. Zamiast objąć najpierw ogólnym rzutem oka tego rodzaju trudne utwory, przebijają się przez nie takt po takcie; a kiedy zaczynają potem mieć pojęcie o najogólniejszych formalnych zarysach utworu, odkładając go na bok i wtedy mówi się o nim, że jest „dziwaczny, zawikłany“ etc.

„Chopin właśnie (podobnie jak Jean Paul) ma takie zawikłane periody i parantezy, przy których, czytając utwór po raz pierwszy, nie należy się długo zatrzymywać by nie tracić wątku. Miejsca takie znajdują się w sonacie prawie na każdym kroku, dowolna i dzika pisownia akordów jakiej używa Chopin, czyni orjentowanie się jeszcze trudniejsze. Nie lubi on mianowicie enharmonizować, jeżeli się tak wyrazić można, i wskutek tego otrzymuje się takty i tonacje opatrzone dziesięcioma i więcej krzyżykami, co my tylko w najważniejszych wypadkach lubimy. Często ma w tem rację, często jednak bałamuci bez powodu i oddala od siebie tę dobrą część publiczności, która nie chce aby sobie z niej bez przestanku drwiono i doprowadzadzano ją do ostateczności. I tak ma ta sonata pięć bemoli, czyli jest w tonacji Bmol, tonacji, która się na pewno nie cieszy specjalną popularnością“. Po zacytowaniu czterech początkowych taktów sonaty, pisze Schumann dalej: „Po tym dostatecznie szopenowskim początku, następuje jedna ze znanych nam już u Chopina burzliwie-namiętnych części. Trzeba ją słyszeć często i dobrze graną. Ale jest w tej pierwszej części także piękny śpiew; słuchając go wydało się nam jakby z biegiem czasu znikał narodowy posmak (Beigeschmack) właściwy wielu wcześniejszym melodjom Chopina i jak gdyby on czasem zwracał się (poprzez Niemcy) z pokłonem w stronę Włoch. Wiadomo że Bellini i Chopin byli zaprzyjaźnieni, że pokazywali sobie swoje kompozycje, i że na siebie wzajemnie oddziaływali, Ale, jak powiedziałem jest to tylko lekki pokłon w stronę południowych śpiewów; skoro melodja się skończy wyłania się znowu z dźwięków sonaty cały sarmata ze swoją pełną brawury oryginalnością. Bellini nigdy by się nie odważył i nie mógłby się odważyć na takie powikłanie akordów jakie znajdujemy po zakończeniu pierwszego ustępu drugiej części. Toteż i cała ta część kończy się wcale nie po włosku, — przyczem przypomina mi się trafna

uwaga Liszta, który powiedział raz: Rossini et consortes kończą zawsze frazą „votre très humble serviteur"; — inaczej jednak kończy Chopin, wyrażając w swoich kadencjach raczej coś wprost przeciwnego. Druga część sonaty rozwija w dalszym ciągu ten sam nastrój śmiało, pomysłowo i z fantazją ,a w Trio subtelnie, marząco w rodzaju... Chopina: Scherzem jest ta część tylko z nazwania tak jak to często ma miejsce u Beethovena. Następuje część jeszcze posępniejsza: Marsz Żałobny, który posiada pewne momenty odpychające; na jego miejscu jakieś Adagio na przykład w Des-dur, robiłoby daleko piękniejsze wrażenie. To co nam zostało podanem w ostatniej części pod nazwą Finale, równa się raczej drwinom niż muzyce. A przecież trzeba przyznać że z tej bezmelodyjnej i bezradosnej części wieje niesamowita, ponura potęga ducha, która wszystko coby jej się oprzeć śmiało, zmiażdży potężną dłonią tak, że jak skrępowani, bez szemrania aż do końca słuchać jej musimy,... lecz bez pochwały: bo muzyką to nie jest. Sonata ta kończy się tak, jak się zaczęła: zagadkowo niby Sfinks z szyderczym uśmiechem".

Franciszek Liszt w życiorysie Chopina wydanym w roku 1852-im pisze w pierwszym rozdziale (str. 16-ta) co następuje:

„Nie zadawalniając się doborem ram pośród których miał swobodę rysowania tak szczęśliwie przez siebie dobranych konturów, Chopin pragnął niejednokrotnie wprowadzić swe myśli pomiędzy barjery klasycznej formy. Napisał piękne Koncerty i piękne Sonaty, jednak nie trudno jest skonstatować w tych kompozycjach więcej woli niż natchnienia. Jego nachnienie było imponującym nakazem, miało pełnię fantazji a płynęło bez zastanowienia; on musiał mieć swobodę ruchu. Jesteśmy pewni że zadawał gwałt swemu genjuszowi zawsze wtedy ilekroć chciał poddać go regułom, klasyfikacjom lub ustalonemu porządkowi, które nie były w zgodzie ani z nim samym ani z wymaganiami jego umysłu; a umysł jego należał do rodzaju tych, które rozwijają najwięcej wdzięku wtedy, kiedy wydaje się że żeglują pozbawione steru". Przeprowadzając następnie paralelę pomiędzy klasycyzmem Mickiewicza a analogicznemi usiłowaniami Chopina, Liszt przychodzi do przekonania, że usiłowania te zupełnego celu nie osiągnęły. „Chopin"— pisze on dalej — „nie był w stanie wtłoczyć w kanciasto i sztywnie wykrojony czworobok, wiotkich i nieokreślonych konturów stanowiących urok jego myśli. Nie był w stanie zamknąć w nim tego lotnego i subtelnie cieniowanego niezdecydowania, które, niszcząc wszelkie krawędzie formy, drapuje ją w powłóczyste fałdy jakby w śniegowe mgławice podobne do tych, jakiemi otulały się piękności Ossiana, skoro, z pośród mieniących się mgieł, ukazywały śmiertelnym swój pełen wdzięku profil. Próby klasyczne Chopina odznaczają się przecież rzadką wytwornością stylu; zawierają ustępy nader interesujące oraz części podziwu godnej wielkości".

Taką częścią jest dla Liszta w Sonacie Bmol Marsz żałobny; utworowi

temu poświęca on przeszło stronicę; ustęp ten mniej nas jednak tu interesuje bo należy wyłącznie do rodzaju obrazowo-patetycznej literatury. Najbardziej znanym i często cytowanym z niego wyjątkiem jest zdanie: „wszystko, coby było uroczystego i rozdzierającego w orszaku żałobnym całego narodu patrzącego na swój własny pogrzeb, to się słyszy w głosie tych dzwonów...“

Od czasu ukazania się tej ogólnej charakterystyki dopiero w dziele Fryderyka Niecks'a wydanem w Londynie w roku 1888-ym, pod tytułem: F. Chopin as man and musician“, znajdujemy pierwszą wyczerpującą krytykę wszystkich sonat Chopina. W całym tym trzydziestoletnim czasokresie mało też niewątpliwie zajmowano się sonatami Chopina, a zdanie ogólne o ich wartości nie odbiegało prawdopobodnie od poglądów Liszta. Panujące pod tym względem w Polsce poglądy oświetlają najlepiej słowa Stanisława Tarnowskiego wygłoszone w odczycie o Chopinie w Krakowie w 1871-ym roku. Tarnowski nie mogąc oczywiście mieć własnego sądu, powoływał się na zdania muzyków, którzy objaśniali go, jak mówił iż: „Chopin nie był w zupełności panem form największych“ oraz że „jak Byron nie byłby potrafił napisać „Pana Tadeusza“ albo Słowacki „Wallensteina“ tak Chopin nie mógł również dobrze skomponować Sonaty jak komponował utwory mniejsze rozmiarami i tonem“...

Sąd Niecksa swoją, do pewnego stopnia, zmianą frontu, wywołał sensację. Był jednak dalekim od tych zapatrywań, które dziś panują.

Na stronicy 246-ej dzieła Niecks'a (w przekładzie niemieckim Langhansa) czytamy: „Wobec Sonaty Bmol op. 35, najpotężniejszego z dzieł Chopina większej formy, trudno stosować zdanie Liszta: „plus de volonté que d'inspiration“, który je wypowiedział pod adresem tak koncertów jak sonat; tej bowiem sonacie nie brak pomysłowości ani nie znać w niej śladów ciężkich a bezskutecznych wysiłków. Każda z czterech części jest pełną siły, oryginalną i interesującą; czy jednak wszystkie razem wziąwszy mogą być nazwane Sonatą, to inne pytanie“. Niecks cytuje następnie odnośne zdanie Schumanna, które uważa za czysto subjektywne ale za słuszne; wiedząc zaś że marsz żałobny był wcześniej napisany, przypuszcza że wszystkie cztery części powstały bez uprzedniego przeznaczenia i dopiero później „znalazły się pod jednym kapeluszem“. „Schumann“ — pisze Niecks dalej — „przy całym swoim podziwie dla Chopina i tej sonaty, nie był zupełnie sprawiedliwym wobec kompozytora. Jest w tem dziele coś gigantycznego, coś, co wybuchając bezcelową wściekłością nie podnosi wprawdzie ducha ani nie uszlachetnia, a przecież potężne wywiera wrażenie“. Z opisu muzycznego sonaty należy podkreślić protest Niecks'a przeciwko dyssonansom w końcu pierwszej części, które jakoby „przekraczają granicę piękna“. (?) W ustępie poświęconym opracowaniu tematów widzi Niecks charakter „improwizacji raczej niż kompozycji“. Scherzo uważa za najpotężniejszą część

i punkt kulminacyjny sonaty, zastrzega się jednak, że „ponurość i jego groźna, coraz wyżej i wyżej piętrząca się siła działa niesamowicie; robi to wrażenie ciemnej chmury, huczenia grzmotu, wycia i świstu wichru, to ostatnie np. w chromatycznem pochodzie sekstowych akordów". Część środkową: Piu lento, uważa Niecks pomiędzy wszystkiemi szopenowskiemi Scherzami za najbardziej charakterowi Scherza odpowiadającą: „lekka i radosna a przecież pod wesołą powierzchnią wulkanicznie grzmiąca". Powrót tematu Tria w kodzie przyrównuje do „widoku natury po burzy". Marszowi żałobnemu przypisuje Niecks wielką wartość, przypomina pochwały Liszta i dziwi się pomysłowi Schumanna proponującemu na jego miejsce Adagio poczem daje piękny poetyczny opis wrażeń jakie w nim ta kompozycja wywołała. Ostatnią część zalicza Niecks do kompozytorskich „Kuriositaeten"; muzyka ta robi na nim wrażenie beznadziejnej samotnej pustyni; cytuje Schumanna godząc się na jego konkluzję. Pozatem cytuje Niecks równie pretensjonalne jak niesmaczne fantazjowanie H. Barbedette'a, na temat: „Łazarza drapiącego kamień grobowy", (słusznie napiętnowane przez Jachimeckiego) oraz własne słowa Chopina, jedyny oryginalny komentarz jaki posiadamy: „finałek nie długi, obie ręce unisono ogadują po marszu". Z tego komentarza wyciągać jednak podobne wnioski jak Niecks, który wyobraża sobie „sąsiadów plotkujących po pogrzebie" jest rozumowaniem dosyć ryzykownem.

Sąd Niecksa o Sonacie Hmol jest następujący:

„Dopatrzeć się jednolitości w tej sonacie jest równie trudno jak w poprzedniej. Cztery jej części są nie tyle pokrewne ile obok siebie zestawione a to samo można powiedzieć o poszczególnych ustępach tych części. Pierwsza z nich przewyższa znaczeniem o wiele trzy następne; spiętrzone bogactwa pięknych i interesujących myśli, (bo chodzi tu przecież więcej o piętrzenie bez wyboru niż o artystyczne modelowanie i rozwijanie), wystarczyłyby niejednemu kompozytorowi na większą ilość części. Ideje są tu bardzo nierównomierne i brak im niezbędnej łączności aż do ukazania się drugiego tematu, który wzbiera szerokim strumieniem namiętnej melodji. W dalszym ciągu tok myśli znowu kuleje i przybiera mozajkowy charakter. O ile koniec pierwszej części (to znaczy ekspozycji) jest bardzo piękny o tyle część druga (a więc opracowanie tematów) przedstawia się jako beznadziejne pustkowie. Dopiero z ukazaniem się bocznego motywu drugiego tematu (teraz w Desdur) następuje zmiana na lepsze..." Dalszy opis analityczny tej części sonaty ma charakter czysto klasyfikacyjny. W Scherzu podnosi Niecks jako moment „duże robiący wrażenie", ukazanie się (w triu) tonacji A dur, a część trzecią charakteryzuje w kilku słowach jako „Nokturn, który może wzbudzać podziw". Omawiając ustęp środkowy tejże części puszcza Niecks wodze swej literackiej fantazji widząc: „kompozytora z szeroko rozwartemi oczyma i obłąkanym wzrokiem", co go skłania do określe

nia tego ustępu raczej „jako marzenia niż kompozycji". „Finale", pisze Niecks , „przenosi nas w pełną ruchu, pierwszej części do pewnego stopnia pokrewną, ale bardziej podniecona atmosferę". Poza pierwszym tematem reszta wydaje mu się „subtelnie opracowaną albo bez znaczenia". „Krótko mówiąc", kończy krytyk angielski, „jest to znowu stara historja: więcej chęci niż natchnienia", to znaczy prawdziwego natchnienia, a przytem „więcej chęci niż umiejętności".

Do powyżej cytowanego zdania Liszta powraca znowu Niecks mówiąc o Sonacie wiolonczelowej op. 65, która według niego wyraża przedewszystkiem pełen trudu wysiłek. Pierwszą i ostatnią część tej sonaty nazywa on „zaroślami, wśród których tu i tam rozsiane są drobne kwiatki". Dwom częściom środkowym odmawia prawa należenia do sonaty, Andante uważa za pozbawienie szlachetności, przyczem powołuje się na Moschelesa, który dwukrotnie w swoim Notatniku ostro krytykuje tę sonatę Chopina.

W. D'Indy [1]) upatruje w dziełach Chopina zapoczątkowanie stylu „fortepianowego" a raczej „pianistowskiego" (style pianistique)" którego skutki były i są jeszcze opłakane z wielu punktów widzenia".

Skutki te widzi D'Indy w przewadze jaką zaczął wywierać charakter instrumentu na czysto muzyczne wymagania. „W epoce romantycznej — pisze D'Indy — zaznaczyliśmy wpływ stylu „Concerto", który objawił się w używaniu passażów wirtuozowskich w zakończeniach poszczególnych części Sonaty. Z winy tej do muzyki fortepianowej przedostały się dwa ciężkie błędy, których skutki powiększył Chopin przez brak prawdziwie muzycznego wykształcenia:

1) tonacje dobrane z korzyścią dla palcowania a nie stosownie do potrzeb logiki architekturalnej dzieła.

2) passaże napisane wyłącznie dla celów wirtuozowskich, i nie odgrywające żadnej użytecznej roli w równowadze kompozycji".

D'Indy podaje jedynie analizę sonaty H mol.

„Sonata op. 58, — pisze on. — jest najwybitniejszą pod względem pomysłów muzycznych. Na nieszczęście brak tu ducha konstrukcji oraz ładu w ideach, choć większość tych idei posiada pełne blasku bogactwo melodyjne".

„Pierwszy temat sonaty — pisze D'Indy — cechuje prawdziwa szlachetność oraz przymioty *symfoniczne,* z których jakiś Beethoven umiałby wyciągnąć korzyść; ale na nieszczęście autor nie umie w dalszym ciągu rozwijać również dobrze swojej idei: szuka pomocy w niepotrzebnych powtarzaniach się, w przystosowaniu czterech taktów do czterech taktów, bez związku melodycznego ani tonalnego, w skutek czego tracimy zainteresowanie do ekspozycji pierwszego tematu. Most ułożony wcale nieźle prowadzi do dru-

---

[1]) Vincent D'Indy: Cours de Composition musicale 1909 Paryż. Tom II.

giego tematu w D-dur. Temat ten (B) składa się z trzech fraz, według systemu Beethovena. Podając melodję pierwszej frazy, pisze dalej D'Indy:

„Z cytaty tej można sobie zdać sprawę, że fraza rozpoczynająca się w tak czarujący sposób, gubi się następnie w płaskich italianizmach obciążonych w dodatku ornamentem, który, niestety, nie ma nic z pięknego ornamentu gregorjańskiego. Błędy podobne spotyka się dosyć często u Chopina w wypadkach, w których on zabiera się do form wymagających wielkości pomysłu. Przybiera on wtedy do pomocy formuły włoskie, zapożyczone z mody teatralnej i z współczesnych salonów. Tem więcej nas to dziwi, że melodje jego małych kompozycji (nokturny, walce, etc.) albo narodowe (polonezy ,mazurki) mają prawie zawsze charakter osobisty i bezpośredni, którego tutaj brakuje zupełnie.

„Opracowanie tematów" jest tutaj zadaniem ucznia, który czuł się w obowiązku opracowywać temat bo jest to zwyczajem; wszystko tu jednak jest pozbawione logiki. Reekspozycji tak jakby nie było, bo najlepszy element sonaty, temat: A (pierwszy), z winy niedającego się wytłómaczyć przeoczenia, już się nie ukazuje; czyż trzeba w tem widzieć przyznanie się autora do niemożności wyzyskania w jakibądź sposób tego pięknego tematu? Temat B w tonacji H dur, powtórzony w całości, stanowi konkluzję tego dziecinnego szkicu, dalekiego od pomników ładu i harmonji, jakie podziwiamy w dziełach Bacha i Beethovena!

Scherzo zupełnie urocze i bardzo dobrze napisane na fortepian; Trio nosi piętno jego słodkiego rozmarzenia, w jakiem celuje Chopin.

Largo we formie pieśni zupełnie normalne: temat początkowy zatrąca włoszczyzną ale odcinek środkowy posiada pieszczotliwy wdzięk najlepszych dzieł autora.

Finale, Presto non tanto, w formie Ronda o trzech refrenach; nerwowy a ujmujący chory, jakim znamy Chopina, ustępuje tu miejsca istocie pełnej życia i potężnej. Ma się wrażenie jakby materjał, z którego utworzony jest ten piękny utwór był przez jakiegoś cieślę zaledwie z grubszego obciosany siekierą; ale te niezręczności konstrukcyjne bez szkodzenia finałowi, dają mu w zamian wygląd wprawdzie nieco surowy, ale który można porównać z podmurowaniem prawie nie ociosanem jakie się widzi w pałacu Strozzich we Florencji.

Refren 1-szy: Temat (H mol) rodzaj śpiewu wojennego, który powtarza się dwa razy, bez chwili spoczynku. Trzeba ten temat przytoczyć w całości aby pokazać różnicę pomiędzy szkicem, choćby bardzo pięknej idei, jak to widzieliśmy w początku pierwszej części a tematem traktowanym jako całość". Tu następuje przykład muzyczny: pierwsze 19-ście taktów sonaty. Opisując dalszy ciąg rozwoju tego tematu, zwraca D'Indy uwagę na wzrastanie dynamiki, które nazywa „naprawdę genjalnem"; przyczynę tego tłomaczy on słusznie stopniowem powiększeniem za każdym refrenem ilości

nut w akompanjamencie lewej ręki; w pierwszym refrenie akompanjament składa się z sześciu, w drugim z ośmiu, w trzecim z dwunastu nut w takcie „dając — pisze D'Indy — napięcie niesłychane". Konkluzja, w lewej ręce ręce przypomina po raz ostatni temat, w formie tryumfalnej fanfary, w czasie kiedy prawa ręka daje słyszeć z piorunową szybkością przewijający się z góry na dół passaż chromatyczny. Układ graficzny użyty tu przez Chopina a może przez jego wydawców, sprawia, że wielu pianistów zaniedbuje należytego zaznaczenia nut tego tematu w lewej ręce.

Takie są właściwości tego Finału, który mimo pewnych niedociągnięć musi być zaliczonym do pięknych kompozycji muzycznych.

Hugo Leichtentritt dwukrotnie analizował sonaty Chopina; raz pobieżnie w biografji wydanej w roku 1904-ym (Verlag Harmonie), drugi raz obszernie w specjalnem dziele dwutomowem „Analyse von Chopin's Klavierwerken" (1923). Interesować nas będą przedewszystkiem te ostatnie analizy: na pierwsze warto się jedynie powołać dla stwierdzena ewolucji, która się w samym ich autorze odbyła.

Sonatom Chopina poświęca Leichtentritt czwarty rozdział drugiego tomu pisząc:

„Nie można zaliczać Chopina do właściwych kompozytorów sonat. Wprawdzie posługiwał się on tu i ówdzie formą sonatową: w obu koncertach, w Triu Op. 8, Sonacie wiolonczelowej Op. 65 i Sonatach Op. 35 i 58 Ale część tych utworów należy wydzielić z szeregu mistrzowskich kompozycji, jako niedojrzałe, młodzieńcze dzieła, jak Op. 4 i 8. Op. 65 należy wprawdzie do dojrzałych, ale niezbyt szczęśliwych utworów Chopina. Pozostają więc do rozpatrzenia bliższego tylko dwa koncerty, pod względem formy nie bez zarzutów i dwie sonaty. Zostały one wprawdzie uznane jako owoce szopenowskiej sztuki, podziwiane jako genjalne pomysły, ale równocześnie z punktu widzenia beethowenowskiego nie doceniane jako „Sonaty" Po przytoczeniu znanego ustępu z krytyki Schumanna, pisze Leichtentritt dalej: Dzisiaj trudnoby jednak podtrzymywać jeszcze, zwłaszcza co do B-mol sonaty zarzut braków formalnych, skoro się przestudjowało poważnie technikę kompozycyjną obu tych sonat. Dziwnym trafem, nikt dotąd, o ile mi się zdaje, nie przestrzegł, że Sonata B-mol skonstruowaną jest nader subtelnie, że wyprzedza ona „principe cyclique" Liszta i Cezara Francka, i że zdradza taką znajomość ostatniego Beethovena o jaką Chopina dotąd się nie posądzało. To też o tych sonatach ostatnie słowo bynajmniej jeszcze wypowiedzianem nie zostało. Sonaty te proszą się o gruntowne ich zbadanie, a trudy wynagradzają hojnie, jak to następujące rezultaty wykażą". Byłoby bezcelowem podawanie wszystkich szczegółów bardzo pedantycznie traktowanej analizy Leichtentritta; wystarczy wynotować z niej rezultaty i przesłanki, któremi pragnie udowodnić swoją tezę. W nerwowym charakterze pierwszego tematu odnajduje Leichtentritt znany średniowieczny

efekt „Ochetusa“ oraz występuje z twierdzeniem, że „motyw ten służy za podstawę tematyczną całej części, a właściwie nawet całej sonaty“. Zestawienie, które ma udowodnić, że poboczny temat pierwszej części, przez przekształcenie rytmiczne, organicznie wyrasta z głównego motywu, jest niestety zbyt naciągane, aby nas przekonać mogło. Warjanty głównego motywu odnajduje Leichtentritt wszędzie, jak naprzykład w figurze akompanjamentu pobocznego tematu, jak również w końcowym ustępie ekspozycji. Opracowanie tematów jest według Leichtentritta „nie tyle artystycznem kształtowaniem tematów w sensie Beethovena ile raczej swobodną fantazją na temat pierwszego motywu, którego charakter: agitato staje się tu jeszcze dobitniej podkreślonym. W samej rzeczy chodzi tu o jedno wielkie Agitato o namiętnej sile“. Omawiając ostatnie ustępy opracowania tematów podnosi Leichtentritt umiejętność z jaką Chopin po mistrzowsku wprowadza efekty uspakajania ruchu.

Specjalnie wypada zwrócić uwagę na ustęp, w którym Leichtentritt pisze o repryzie: „Repryza ta nie jest zwyczajną, ponieważ rozpoczyna się odrazu tematem pobocznym i rezygnuje zupełnie z głównego tematu. Przyczyna leży niewątpliwie w tem, że w opracowaniu tematów od pierwszego do ostatniego taktu używanym jest wyłącznie główny motyw. Inne rozwałkowywanie całego motywu miałoby już tylko znaczenie męczącej dłużyzny“.

Przedstawiając schemat liczbowy okresów Scherza podkreśla ich „pełną estetycznego wdzięku“ niesymetryczność. W rytmice oktawowego pochodu, łączącego Trio Scherza z powracającym pierwszym tematem, upatruje Leichtentritt pokrewieństwo z komórką rytmiczną głównego tematu pierwszej części Sonaty; może nie bez pewnej racji, fakt ten jednak niemą tego znaczenia jakie mu przypisuje autor analizy, o czem zresztą będzie poźniej mowa.

Marsza żałobnego nazywa Leichtentritt: „czwartym w szeregu najświetniejszych tego rodzaju utworów, które rozpoczyna Haendel w Saulu a Beethoven kontynuuje w Sonacie Op. 26 i w Eroice. Środki jakiemi Chopin osiąga tak przejmujące wrażenie, są uderzająco małe. Zwyczajna trzyczęściowa forma pieśni bez żadnych zawikłań. Melodja nieomal prymitywna, harmonja niewyszukana, łatwo zrozumiała. A przecież jest tu w rytmach, w akcentach, w kolorycie coś tak przygniatającego, że wrażeniu mało który słuchacz oprzeć się jest w stanie“.

Przystępując do szeczegółowej analizy robi Leichtentritt interesujące spostrzeżenie, że ostatnie takty Scherza (rysunek ostinato, w środkowym głosie): „wyprzedzają niejako rysunek dźwięku dzwonów. Wskutek czego początek marsza brzmi, jak w wolniejszem tempie grany, dalszy ciąg Scherza“. I tu znowu stara się Leichtentritt odnaleźć warjant rytmicznej komórki pierwszej części sonaty.

„Finale“, — pisze dalej autor analizy — „było zawsze problemem wpra

wiającym tak grającego jak krytyka w zakłopotanie, wobec którego było się bezradnym. Pod tym względem Finale to stanowi pendent do zagadkowej Fugi z Sonaty Beethovena Op. 106, chociaż oczywiście jako styl i treść oba te utwory nic wspólnego ze sobą nie mają. „Leichtentritt przypomina tu i cytuje ocenę Schumanna; jednak nowe czasy, pisze dalej, z nowymi celami sztuki, wyszkolone przez nowe doświadczenia, pozwalają nam na zajęcie wobec tego Finału innego stanowiska. Ono stało się nam dzisiaj zrozumiałem, jako genjalny, odważny poryw muzycznego impressjonizmu, wyprzedzający go o lat siedemdziesiąt pięć. To, czego chciał Chopin przestało być dla nas dzisiaj tajemnicą, a nie jest bynajmniej tak nieartystyczne jak mniemał Schumann. W dalszym ciągu czytamy znany cytat z listu Chopina oraz przypomnienie interpretacji Rubinsteina o „wichrze nad grobami". Fonetyczno-literackim obrazem usiłuje Leichtentritt dać wyraz swoim wrażeniom, uważając, że „wybór unisona był rozwiązaniem podyktowanem przez gienialny instynkt". „W samej rzeczy, — pisze dalej, — kompozycja ta niema ani melodji, ani harmonji, ani kontrapunktu, ani interesującej rytmiki, a przecież zniewala nas siłą wizji, albo dokładnej fantazji dźwiękowej".

Reprezentując rodzaj muzyki jednogłosowej, która w muzyce europejskiej jest macoszynem dzieckiem, Finale to postępuje mocnymi krokami ku nowym celom i właśnie o ten utwór zaczepiają niektóre najnowsze usiłowania takiego Schönberga". Wzorem jaki tu Chopinowi przyświecał, mogło być według Leichtentritta Finale z G-mol Sonaty Bacha na skrzypce solo. Analiza formy Finału nie przedstawia nic specjalnego; Lichtentritt stwierdza dwudzielność utworu, a jego główną ideę charakteryzuje następująco: „dwie, początkowo identycznie biegnące linje, które po pewnym czasie przybierają różnolity kierunek. Piętnaście stron poświęca Lichtentritt analizie harmonicznej Finału, do którego odsyłamy ciekawego czytelnika; dla celów podjętych w tej pracy jest zagłębianie się w jej problemach zupełnie zbędnem

Rozpoczynając analizę *Sonaty H-mol* konstatuje Lichtentritt, że materjał tematyczny jest tu niezmiernie bogaty. „Główny motyw charakteryzuje ostra plastyka rysunku, jasność wyrazu; rytm jego przemawia energicznie i celowo". Równocześnie podkreśla Lichtentritt znaczenie początkowej figury dla dalszego rozwoju utworu. Wejście tematu pobocznego uważa za „jeden z najpiękniejszych lirycznych pomysłów, jakimi fortepian poszczycić się może". Wierny swym poszukiwaniom „cykliczności" w Sonatach Chopina odnajduje (a raczej nie odnajduje) Leichtenritt pokrewieństwo pierwszego tematu z drugim, pokazując na nutowym przykładzie, że oba te motywy się kontrapunktycznie dopełniają. Pozostawiając ten bardzo naciągany przykład na odpowiedzialność autora, warto jednak przeczytać, co pisze dalej w sensie ogólnym: „Jądro pokrewieństwa leży w początkowych taktach obu melodji, w ich rytmie, tak, że prawdopodobnie pierwsza melodja dała po

chop do stworzenia drugiej. Znajdujemy się tu wobec tych jeszcze ciemnych, muzyczno-psychologicznych kwestji, tyczących podświadomej pracy ducha, która opiera się o to, co już istnieje, i która pozwala fantazji o stały punkt zaczepionej, snuć dalej swobodnie, i tak przez przekształcenie, i warjanty dobrze już znanego sobie materjału tonalnego, otrzymywać coś nowego, czego podobieństwo z pierwowzorem może już być zamazanem nie przestając jednak być realnem. Zasadnicza kwestja organicznego muzycznego tworzenia otwiera się tutaj, wymagając bliższych badań, które jeszcze przedsięwzięte nie zostały". Usiłowania Leichtentritta, aby na przykładzie przedstawić tę podświadomą pracę ducha dowodzą pewnej pomysłowości, ale tezy jego udowodnić nie są w stanie. O kwestjonowanym w swej wartości przez dawniejszych krytyków początku opracowania tematów, pisze Leichtentritt co następuje: „Część ta jest tak zawikłana, że trudno jest rozłożyć ją na pojedyncze grupy. Niema zaiste we wszystkich dziełach Chopina miejsca, któreby było podobne do tej gęstej wielogłowej tkaniny. Czyni to wrażenie pracy podjętej z wielkim wysiłkiem; Chopin chciał widocznie pokazać, że się na skomplikowanej polifonji rozumie, niemniej miejsce to nie harmonizuje ze stylem całego utworu. Nie byłoby dziwnem znaleść je w Götterdämmerung lub w dramacie muzycznym Ryszarda Straussa". Pisząc o repryzie, konstatuje autor analizy, że temat poboczny występuje tu jako: „właściwy cel i rezultat długiego opracowania tematów i przez to zyskuje na wdzięku".

W *Scherzu* („którego temat przewija się zwinnie jak rybka"), widzi Leichtentritt pewne efekty instrumentalne, a w „idyllicznem Trio" odnajduje podobieństwo z pierwszą częścią Sonaty pastoralnej Beethovena Op. 28.

W początku trzeciej części: Largo, stara się Leichtentritt wskazać na pokrewieństwo zachodzące pomiędzy pierwszemi taktami tej części a ostatnimi Scherza, charakteryzując ten utwór jako będący w guście „szopenowskiego Nokturnu".

„Potężne, porywające wrażenie, jakie wywiera Finale (w formie ronda)", przypisuje autor analizy: „ogniście pulsującemu rytmowi", przyczem podkreśla, że „główny temat zbudowany jest po mistrzowsku". W całej zresztą, na pięciu stronicach mieszczącej się analizie, znajdujemy jedynie gorące pochwały.

W Z. Jachimeckiego „Rysie życia i twórczości F. Chopina (1927 r.) znajdujemy przeszło siedem stron poświęconych Sonatom; w pracy swojej zaznacza autor słusznie krytyczne stanowisko wobec wielu dotychczasowych sądów o Sonatach Chopina i idzie drogą rehabilitacji tych dzieł, to jest drogą, którą w polskiej literaturze o Chopinie zapoczątkowałem w mojej książce, pisanej w roku 1909. Sonatę C-mol Op. 4 uważa Jachimecki za dzieło słabej wartości; do przedmiotu tego jeszcze powrócimy. Pisząc o Sonacie B-mol odrazu zaznacza swoje stanowisko: „Sonata B-mol przedsta-

wia nadzwyczajną zwartość i jasność formy w pierwszej części i silnym łańcuchem wewnętrznej jednolitości spaja z sobą cztery utwory cyklu w całość. To, co to Schumannowi wydawało się chimerycznem tylko, to w naszem pojęciu oznacza doskonałość cyklicznej organizacji". W dalszej analizie, przeprowadzonej z wyczuciem piękności pomysłów szopenowskich, nie wnosi autor analizy (poza słusznemi rektyfikacjami pod adresem Leichtentritta) nic specjalnie interesującego. Pisząc o Sonacie H-moll daje słuszną odprawę niezrozumiałemu daltonizmowi d'Indyego wobec tej Sonaty i w stosunku do wartości Chopina wogóle.

Aby dopełnić obrazu sądów o sonatach Chopina, należy pokrótce choć napomknąć o tem, co o nich pisali J. Huneker (Chopin the man and his music 1900), Elie Poirée (Les Musiciens celèbres, 1908) oraz Henri Bidou. autor książki o Chopinie, która ukazała się w Paryżu w r. 1925.

Huneker doprowadza swą analizę do wniosku dosyć symplistycznego, że: „Sonaty Chopina wcale nie są sonatami"... E. Poirée generalizuje również w sposób zbyt uproszczony różnicę pomiędzy formą Beethovena a Chopina: „Beethoven zaczyna motywem krótkim, który jest elementem głównym rozwinięcia tematu sonaty, stwarza rodzaj ośrodka rytmicznego i potem dopiero wprowadza element melodyjny, Chopin zaś odrazu eksponuje melodję (długą frazę, w rodzaju tych, które dobrze znamy), i odrazu wypowiada wszystko, co miał do powiedzenia, potem zaś przechodzi do innego tematu, zapełniając puste miejsca efektownymi, czysto wirtuozowskimi, pasażami". Że podobnego rodzaju opinje ciągle jeszcze są wyznawane we Francji *), dowodem książka o Chopinie p. Henryka Bidou, który nie wychodzi po za dotychczasowe pojęcia o Sonatach, powołując się na Schumanna i D'Indy'ego.

Zestawiając wyżej przytoczone sądy o sonatach, dochodzimy do wniosków następujących: 1) wartości emocjonalno-artystycznej oraz pięknych pomysłów, znajdujących się w sonatach Chopina nie zaprzeczają najostrzejsi ich krytycy, o nie więcej kruszyć kopij nie potrzeba, 2) wartość konstrukcyjna tych sonat jest z jednej strony z winy jakiegoś nieuleczalnego uprzedzenia niedoceniana, a z drugiej strony oceniona wprawdzie bardzo wysoko ale obciążona tezą równie nierealną jak niepotrzebną dla oddania należytej sprawiedliwości tym dziełom Chopina.

Zająwszy zatem stanowisko krytyczno-objektywne, będę się starał dojść do określenia walorów konstrukcyjnych sonat Chopina.

Problemem tym zajmuję się zresztą nie od dzisiaj; po raz pierwszy wy-

---

[1]) Wyjątkiem do pewnego stopnia w sądach muzyków francuskich o Sonatach Chopina jest artykuł, A. Groz'a umieszczony w piśmie: „Le Courrier Musical" z dnia 1.I 1910 (numer poświęcony Chopinowi), który wprawdzie stoi na stanowisku, że Sonaty Chopina są „źle zbudowane", ale, że są tak genjalne, iż należy je „przyjąć takiemi, jakie są albo wogóle od nich odejść".

stąpiłem z nim, pobieżnie, w mej książce o Chopinie pisanej w roku 1909 (Książnica, Lwów), następnie w książeczce pod tytułem: „Chopin jako twórca“ (Arct, 1911); w nieco innej formie zastanawiałem się nad tym tematem w książce pisanej po francusku: *Musique polonaise* (Paryż, Crés 1918), ostatnio wreszcie w treściwem (z natury rzeczy) referacie na kongresie historyczno-muzycznym w Wiedniu w 1927 roku.

D. n.

Prof. Gabryel Tolwiński (Warszawa).

NAJNOWSZE BADANIA NAD AKUSTYKĄ SAL TEATRALNYCH I KONCERTOWYCH.

Dążenie do otrzymania dobrej akustyki ujawniało się w starożytnych teatrach Grecji i Rzymu. Ówcześni architekci mieli wiele trudności do przezwyciężenia z tego względu, że teatry były otwarte, przyczem mieściły po kilkanaście, a nawet kilkadziesiąt tysięcy słuchaczy (w Megalopolis teatr posiadał 40.000 miejsc). Pomimo to strona akustyczna była rozwiązana w sposób tak doskonały, że i w dzisiejszych czasach byłaby wzorem teatru pod gołem niebem. Aktor znajdował się na podwyższeniu, za którem umieszczano ścianę takiej wysokości, do jakiej sięgały najwyższe miejsca amfiteatru. Za szeregiem rzędów kamiennych ław, rozmieszczonych koncentrycznie, znajdowało się przejście około 2 metrów szerokości, zakończone ścianą, odbijającą fale głosowe. Głos aktora, idący z podwyższenia, odbijał się o drewniane podjum, zanim doszedł do uszu słuchacza, a zarazem i o ścianę, znajdującą się za podwyższeniem (rys. 1), idąc wzdłuż linji *abA, acA, adA*. Dla wzmocnienia siły głosu aktorzy mieli przy maskach odpowiednie przyrządy, a za ostatniemi rzędami ław były umieszczone naczynia gliniane, które, jako rezonatory, wzmacniały głos.

Teatr współczesny jest wynikiem ewolucji teatru starożytnego przez wprowadzenie niezbędnych zmian. Zmiany tę zaczęto wprowadzać we Włoszech w epoce Odrodzenia. Początkowo budowano teatry drewniane, a w pierwszej połowie XVII-go stulecia zaczęto budować z kamienia ciosanego; w końcu XVIII-go stulecia wytworzył się we Włoszech typ teatru, który w ogólnych zarysach dotrwał do obecnych czasów. Kształt sal teatralnych jest różnorodny: owal, elipsa, koło lub jego część (wycinek), prostokąt. W przeciwieństwie do dawnej metody budowania sal, obecnie architekci unikają powierzchni wklęsłych zarówno w sali widzów, jak i na scenie, które miały na celu skupianie fal głosowych. Obecnie dążą do ich rozpraszania, aby słuchacze na wszystkich miejscach mieli jaknajwiększą ilość przecinających się kierunków, wzdłuż których głos rozchodzi się. Przekonano się, że powierzchnie wklęsłe, skupiające fale, przyczyniają się do powstawania echa.

Najtrudniejszą rzeczą w architekturze wielkich sal jest nie tyle osiągnięcie

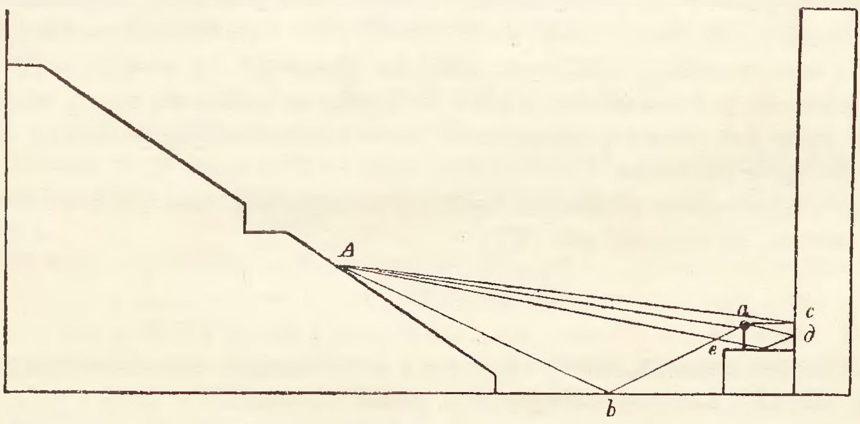
silnego dźwięku, płynącego z estrady, lecz dźwięku miłego dla ucha, któryby oddawał wszelkie, nawet najlżejsze odcienia śpiewu i muzyki.

Akustyka sali jest zależna od jej wielkości, wewnętrznej powierzchni, umeblowania, ornamentacji, a przedewszystkiem od ilości słuchaczy. Taż sama sala koncertowa z doskonałą akustyką przy pełnej sali, dawać będzie złe wyniki akustyczne w czasie prób. Przyczyną tego jest własność pochłaniania głosu przez różne przedmioty. Rzecz prosta, otwarta przestrzeń zupełnie pochłania głos, dlatego też za jednostkę pochłonięcia przyjęto otwarte okno o powierzchni 1 metra kwadratowego. Im mniej dane ciało pochłania fale głosowe, tem mniejszy będzie współczynnik pochłonięcia, jak to widać z następującej tablicy współczynników dla różnych przedmiotów o powierzchni 1 m^2:

Otwarte okno	1	drzewo	0,06
wojłok	0.55	linoleum	0.03
licówka	0,31	szkło, sztukatura	0.03
grube dywany	0,29	ściana z cegły	0,03
zasłony, rolety	0,23	ściana cementowa	0,025
korek	0,16	ściana malowana	0,017
materje	0,15	marmur	0,01

Współczynniki pochłonięcia przez poszczególne przedmioty:

słuchacz	0,41	krzesło wyściełane	0,23
krzesło skórzane	0,28	krzesło drewniane	0,017



Meblując odpowiednio salę, wykładając ściany różnemi materjałami lub zawieszając portjery i zasłony, możemy otrzymać najlepszą akustykę odpowiednio do objętości sali.

Znaczne wymiary sal koncertowych powodują powstawanie echa; jeżeli długość sali wynosi 34 metry, echo słyszymy po upływie $^1/_5$ sekundy, gdy sala dłuższa, echo powstaje po dłuższym przeciągu czasu. Zważywszy, że normalnie człowiek wymawia 5 sylab na sekundę, przy długości sali 34 m. otrzyma się echo po upływie $^1/_5$ sek., zatem echo pierwszej sylaby zejdzie się z drugą sylabą, co wytworzy nieznośne warunki akustycz-

ne. Dlatego też starać się należy o uniknięcie echa bądź przez zmniejszenie długości sali, bądź też, o ile to już jest niemożliwem, przez zawieszenie draperji, umieszczenie ornamentacji i t. p. W salach koncertowych echo jest zjawiskiem rzadkiem i zazwyczaj nie stanowi niebezpieczeństwa pod względem akustycznym. Lecz istnieje inne zjawisko, które bardzo często powoduje złą akustykę; jest to t. zw. *pogłos.* Gdy dźwięk umilknie, fale głosowe, odbijając się kolejno i wielokrotnie od różnych powierzchni, przez pewien przeciąg czasu dochodzą do naszego ucha. Pogłosem będzie przedłużenie dźwięku pomimo ustania jego źródła, a czas, w ciągu którego jest on słyszany, nazywa się *rewerberacją.* Długo trwający pogłos, czyli długa rewerberacja sprawia wrażenie przeciągłego huczenia, zaś krótka powoduje dźwięk suchy, bezbarwny. Rewerberacji usunąć w zupełności nie można, gdyż pogłos istnieje zawsze naskutek odbijania się fal głosowych od powierzchni sali; gdyby nawet to było rzeczą możliwą, powodowałoby przykre dla ucha wrażenie dźwięku suchego, bezbarwnego. Zatem ani *minimum,* ani *maximum* rewerberacji nie jest pożądane. Przy odpowiedniej do ilości słuchaczy objętości sali oraz pochłanianiu głosu przez materjały i meble — można osiągnąć *optimum* rewerberacji, czyli najlepsze warunki akustyczne. Znalezienie tego optimum było dotychczas rzeczą czystego przypadku; wszelkie dawniej używane metody często zawodziły. Dopiero w ostatnich kilkunastu latach amerykańskim uczonym (Sabin Wallace, Exner, Watson i in.) udało się sprawę dobrej akustyki oprzeć na gruncie matematycznym. Odnośne wzory zostały wyprowadzone bądź empirycznie, bądź też na zasadzie teorji prawdopodobieństwa. Przyjmując, że ilość wszelkich możliwych odbić fal głosowych od wewnętrznych powierzchni sali jest niezmiernie wielka, obliczono na podstawie prawa wielkich liczb, jakie jest prawdopodobieństwo, że w bardzo małym przeciągu czasu fala dosięgnie słuchacza.

Oznaczając ogólne pochłonięcie przez P, otrzymamy wzór dla rewerberacji (R) zależnie od objętości sali (W):

$$R = \frac{0{,}164\,W}{P} \tag{1}$$

Ogólne pochłonięcie głosu składa się z dwuch części: z pochłonięcia przez pustą salę (P_1) i przez słuchaczy (P_2), zatem

$$P = P_1 + P_2.$$

Pochłonięcie przez pustą salę wynosi według Sabina

$$P_1 = 0{,}29\sqrt[3]{W^2} \tag{2}$$

i jest funkcją jej objętości.

Przyjąwszy, że pochłonięcie głosu przez każdego słuchacza jest *a,* otrzymamy dla *n* słuchaczy:

$$P_2 = an.$$

Ostateczny wzór dla rewerberacji będzie:

$$R=\frac{0,164\,W}{0,29\sqrt[2]{W^2}+an} \qquad (3)$$

Wzór ten daje wartość rewerberacji w funkcji objętości sali i ilości słuchaczy. Może on dać wyniki lepsze, o ile zamiast wyrazu $0,29\sqrt[3]{W^2}$, t. j. pochłonięcia głosu przez pustą salę (bez słuchaczy), uwzględnimy pochłonięcie przez ściany, materjały, znajdujące się w sali, meble, zasłony i t. d.

Niech wenątrz sali będzie kilka różnorodnych powierzchni S_1 S_2 S_3 ...., z których każda ma odpowiedni współczynnik pochłonięcia a_1 a_2 a_3 ... i t. d.

Ogólne pochłonięcie głosu będzie sumą $a_1 S_1 + a_2 S_2 + a_3 S_3 + \ldots$ i t. d., którą oznaczmy przez symbol [a S]

$$a_1 S_1 + a_2 S_2 + a_3 S_3 + \ldots = [a\,S].$$

Wielkość tę przyjmiemy za P_1 (zam. wzoru 2).

Wzór (3) można napisać w postaci

$$R=\frac{0,164\ W}{[aS]+an} \qquad (4)$$

o ile prócz objętości sali są obliczone powierzchnie i dane odpowiednie współczynniki.

Ze wzoru na rewerberację nie można wyprowadzić wniosku, czy będzie ona najlepszą. W tym celu posiłkujemy się równaniem dla optimum rewerberacji.

$$(10,23-\lg W)T-0,97(\lg W-0,4)\sqrt{T}=6 \qquad (5)$$

(T — oznacza optimum rewerberacji).

Podana w ogólnym zarysie nowa teorja akustyki sal posiada wielkie znaczenie praktyczne, gdyż daje możność przewidzieć, jaką otrzymamy akustykę.

W tym celu należy — mając gotowy projekt — obliczyć optimum rewerberacji za pomocą wzoru (5) i rzeczywistą rewerberację (wzór 3 lub 4). Gdy okaże się, że R i T nie są równe, należy tak zmienić wymiary sali, aby powyższe dwie wielkości niewiele różniły się. Jeżeli projekt pierwotny wykazuje zbyt małą rewerberację, należy zwiększyć objętość sali, lub zmniejszyć pochłonięcie fal głosowych.

W jaki sposób podane wyżej wzory należy stosować, najlepiej to wyjaśni następujący przykład:

W pewnem mieście projektowano budowę sali koncertowej o objętości W = 4550 metrów sześć. dla 1200 słuchaczy. W celu przekonania się, czy projektowana sala mieć będzie dobrą akustykę, obliczono R i T.

Rewerberację R znaleziono ze wzoru (3), w którym:

$$W=4550,\ a=1200,\ a=0,41.$$

Pochłonięcie przez pustą salę (wzór 2) wynosi:

$$P_1 = 0{,}29\sqrt[3]{4550^2} = 80, \text{ zatem } R = \frac{0{,}164.4550}{80 + 0{,}41 \,.\, 1200} = 1{,}3 \text{ sek.}$$

Optimum T, znalezienie ze wzoru (5) po podstawieniu wartości dla W, dało: T = 1,48 sek.

Gdyby zbudowano salę według zaprojektowanego planu, okazałoby się, że rewerberacja jest zbyt mała, przez co dźwięki byłyby zbyt suche i bezbarwne. Dla zwiększenia rewerberacji należało zwiększyć objętość sali do 5400 m³.

Ponowne obliczenia przy W = 5400 dały dla T = 1,52 sek., dla R = 1,52 sek.

Pomimo wyjątkowej zgodności tych wyników, nie należy ich uważać za bezwzględnie dobre, gdyż przy obliczaniu R pochłonięcie fal głosowych wzięto ze wzoru (2), w którym P_1 otrzymuje się w funkcji W, a nie z wzoru (4), uwzględniającego pochłonięcie przez znajdujące się w sali przedmioty.

Inaczej nie można było przeprowadzić obliczeń, gdyż powierzchnie zasłon, ilość i jakość krzeseł można było znaleźć dopiero po wybudowaniu sali; wtedy dopiero przystąpiono do ostatecznego obliczenia pochłonięcia w sposób następujący:

601 m² sufitu	a = 0,033	. .	19,8
1450 m² ścian pokrytych cementem	a = 0,025	. .	36,3
54,8 m² okien	a = 0,027	. .	1,48
838 m² podłogi, drzwi, części drewnianych	a = 0,061	. .	51,1
103 m² zasłon	a = 0,23	. .	23,7
		Razem	132,38 = [a S]

Podstawiając tę wartość we wzór (4) otrzymamy:

$$R = \frac{0{,}164.5400}{132 + 0{,}41.1200} = 1{,}42.$$

Różnica między T i R wynosi 0,1 sek.; leży ona w granicach błędów spostrzeżeń.

Dzięki zwiększeniu objętości otrzymano dobrą akustykę.

Powyższy przykład świadczy o doniosłej roli, jaką będą odgrywały przy budowie sal koncertowych i teatralnych nowe badania amerykańskich architektów.

Wzory i obliczenia dotyczą sal całkowicie wypełnionych słuchaczami; nie zawsze to bywa, a stąd i akustyka bywa gorszą lub też złą, gdy ilość słuchaczy jest niewielka. Ażeby akustyka niewiele ucierpiała przy niepełnej sali, należy ustawić fotele wyścielane (a = 0,23) lub skórzane (a = 0,28), unikając drewnianych (a = 0,017). Rachunek najlepiej to wyjaśni. W sali o 1200 fotelach skórzanych znajduje się tylko 600 słuchaczy; pochłonięcie fal głosowych wynosić będzie:

Dla 600 foteli	niezajętych	pochłonięcie wynosi	0,28.600 =	168
„ 600 „	zajętych	„ „	0,41.600 =	246
			Razem	414

Przy pełnej sali pochłonięcie będzie 0,41.1200 = 492 t. j. o 19% większe. Gdyby w sali znajdowało się 1200 krzeseł drewnianych, rachunek byłby przy 600 słuchaczach:

dla 600 krzeseł	niezajętych	0,017.600 =	10,2
„ 600 „	zajętych	0,41.600 =	246,0
		Razem	256,2

Przy pełnej sali pochłonięcie wyniesie jak i poprzednio 492, t. j. o 92% będzie większe, niż przy sali wypełnionej do połowy.

Już samo zestawienie powyższych liczb przekonywa nas o przewadze — w znaczeniu akustycznem — krzeseł wyścielanych nad drewnianemi.

Nie ulega wątpliwości, że badania nad akustyką oddadzą wielkie usługi zarówno sztuce muzycznej, jak i dramatycznej.

Stanisław Furmanik (Warszawa).

O KULTURĘ MUZYCZNĄ W POLSCE

Czasy powojenne są okresem wzmożonego fermentu we wszystkich dziedzinach życia, a więc i w sztuce. Ostrość tego fermentu objawia się ze zdwojoną siłą u nas dla tej przyczyny, że mocą swego prądu, nieraz bez udziału naszej świadomości, ogarniają nas te same wiry, które kołują w całej Europie, a obok tego wstrząsani jesteśmy jako całość społeczna, temi realnemi zjawiskami, jakie zamykają się w magicznych niemal wyrazach dla Polaka przedwojennego: niepodległość, własne państwo. I rzecz charakterystyczna, gdy w malarstwie, architekturze, poezji, teatrze ferment ten zaczyna już wydawać widoczne owoce, w całokształcie życia muzycznego naogół panuje jeszcze raczej chaos, niż przełamanie się ku konsolidacji i przetarciu wyraźnych dróg rozwoju. Czemże to wytłomaczyć? Czy muzyka jest tak drogim luksusem, że energja duchowa narodu, skierowana ku bardziej realnym zagadnieniom pierwszej potrzeby, nie może się zdobyć na produkcję w tym kierunku? Ale przeczy temu rozrost innych gałęzi sztuki, która nie rozróżnia pośród swych dzieci bardziej i mniej uprzywilejowanych, jak również dzieje kultury, które wskazują, że w epokach wielkich napięć sztuka we wszystkich odłamach przeżywa swe okresy narodzin, rozrostu. Przyczyna tego zjawiska tkwi niewątpliwie w pewnej właściwości naszej kultury, która właśnie najjaskrawiej może uwydatnia się w dziejach muzyki, mianowicie w braku ciągłości linji rozwojowej zastępowanej od czasu do czasu wybuchami meteorów

mniejszej lub większej jasności. Dość rzucić okiem na lata ubiegłego wieku Na początku bezbarwna jakość produkcji Elsnerów, z której, z socjologicznego punktu widzenia dziejów sztuki, wyłania się genjusz Chopina w sposób zupełnie tajemniczy, mistyczny, genjusz, który królewskim ciężarem swej twórczości zaważył decydująco na kierunkach środowisk obcych, a u nas przeszedł niemal bez echa. W kilkanaście lat potem pojawia się na horyzoncie Moniuszko, którego możliwości talentu karłowacieją w dużej mierze pod wpływem atmosfery rodzimej. I znów przerwa, po której zastrzyknięty mocno wpływami muzyki niemieckiej, pojawia się Karłowicz ,nowy ojciec bez potomstwa. Jeśli jednak w koncentrującej zjawiska perspektywie dziejowej, która zawsze i wszędzie utrąca niejako wszelkiego rodzaju epigonów i przetwórców, szereg twórców wielkich swą mechaniczną wprost racją następstwa ustala bądź co bądź pewną linję, to w innych czynnikach, składających się na ciągłość kulturalną, pustka występuje w przerażającej nagości. Weźmy dziedzinę produkcji teoretycznej, która kształtuje się zawsze wokoło każdej dziedziny życia. Pominąwszy pewną ilość podręczników szkolnych, dziś nie mających żadnego znaczenia aktualnego, w historji muzyki, w dociekaniach harmonicznych, kontrapunktycznych, a zwłaszcza w estetyce muzyki posiadamy pozycję zarówno jakościowo jak i ilościowo bez przesady mizerną. Wskazuje to na brak pracy intellektualnej w odpowiedniej masie społeczeństwa, bez której dana sztuka rozwijać się musi w próżni, to znaczy więdnąć i ginąć. Niewątpliwie, wiele tłomaczy się warunkami zewnętrznemi, niezależnemi do niedawna od nas, ale nie wszystko. Jeśli zaś weźmiemy jeszcze pod uwagę istniejący fakt i dzisiaj, a znany od dziesiątków lat wstecz, brak zainteresowania poważną muzyką, czego dowodem wieczne pustki w salach koncertowych, nasuwa się ponure pytanie, czy Polacy są narodem muzykalnym? Pytanie to często pada wśród grup melomanów, a nawet i zawodowych muzyków, gdy w trakcie dyskusji troska o kulturę muzyczną w Polsce zaczyna poruszać umysły. Pomijając wtedy stosunki niemieckie, czy angielskie, z charakterystycznem zawstydzeniem, wywołanem przeświadczeniem o niższości kulturalnej tych narodów, wysuwa się Rosjan i Ukraińców, których masy ludowe objawiają swe zainteresowanie do muzyki i wybitną muzykalność, czego dowodem jest zdolność śpiewania „na głosy". Nie ujmując nic Rosjanom i Ukraińcom z ich zdolności muzykalnych, i mając podziw dla swoistego piękna ich pieśni ludowej, łatwość śpiewania na głosy tłomaczy się harmonijnym charakterem budowy tych melodyj, dla których znalezienie naturalnych i b. prostych współbrzmień harmonicznych nie jest jeszcze dowodem specjalnego wyrafinowania muzykalnego. W każdym bądź razie żadna logika nie może wyciągnąć stąd wniosku o niemuzykalności Polaków. Jeżeli traktować tę kwestję nie ze względu na tę czy inną jednostkę, nie ze względu na tę czy inną grupę etnograficzną i społeczną, lecz z punktu widzenia wartości, które zawiera w sobie psychika narodu, pytanie o muzykalności Polaków ma jedną, bezapelacyjną i pozytywną odpowiedź. Dowodem na to będą nie-

tylko nazwiska wielkich twórców współczesnych, czy ubiegłego wieku, czy jeszcze dawniejszych, o których historycy muzyki polskiej mówią coraz więcej i coraz z większym entuzjazmem, ale przedewszystkiem, archaiczność, oryginalność, bogactwo i jedyne bodaj w swoim rodzaju piękno muzyki ludowej.

Musi być w tem jakieś ziarno prawdy skoro pytania o muzykalności Polaków mogą się nasuwać, znajdując zresztą potwierdzenie, niewystarczające niewątpliwie i powierzchowne, w fakcie braku słuchaczów na koncertach. By dotrzeć do istoty sprawy i wydobyć „prawdziwą prawdę" koniecznem jest wziąć pod uwagę perspektywę kilku a nawet kilkunastu dziesiątków lat. Okres ten, t. zn. mniejwięcej od połowy XIX wieku jest nieskończonym jeszcze okresem przemiany wyłącznej niemal kultury w charakterze wiejskim na kulturę o charakterze miejskim. Masy ludowe wiejskie, trwając w ramach istnienia ustalanego przez wiekową tradycję, zdołały stworzyć swą sztukę, wytryskującą, niby źródło z łona skały, z trudu przepojonego bólem i radością pracy. Artyzm tej sztuki opierał się na zasadach estetyki intuitywnej, prostej jak ziemia, ale trafnej i nieomylnej. Różnorakie choć proste formy, ustaliły się, zostały oszlifowane i uszlachetnione przez nieustanne a długie ich używanie. Gdy jednak na ten ustalony tryb życia i jego ustalony odpowiednik artystyczny poczęły uderzać fale przemian ekonomiczno - społecznych, przerywając dotychczasowy bieg, zamętowi i zatamowaniu podlec musiała i sztuka. Starcie się dwóch różnych prądów, z których stary, ustalony, tradycyjny musi ulegać kapryśnemu, nieustalonemu, lecz mającemu w sobie jurność młodości, wywołuje wrażenie deformacji, zwyrodnienia i zatamowania twórczego. Dziś wieś polska, prócz wyjątkowych okolic, oddalonych bardziej od centrów miejskich, nie rozbrzmiewa pieśniami ludowemi, lecz, podobnie jak to widać w stroju, urządzeniu mieszkań, zalewana jest najprzeróżnorodniejszego rodzaju tandetą muzyczną. Z drugiej strony masy miejskie, które w drugiem lub najdalej trzeciem pokoleniu, są potomkami z tego samego pnia wiejskiego, nie zdolały wytworzyć jeszcze swej własnej sztuki, pochłaniając i przeżuwając pokarm rzucany im ze sfer wyższych. To też ogólnie biorąc, zarówno proletarjat wiejski jak i miejski robią wrażenie materjału surowego, barbarzyńskiego, który zagubił swój „złoty róg" twórczości, stracił nerw muzykalności. Głębsze jednak wniknięcie, przy którym narzuca się powyżej przedstawiony proces, wskazuje, że mamy do czynienia ze zjawiskiem normalnem, które nietylko nie zaprzecza daru muzykalności, ale go może nawet potwierdza. Wzmożenie powszechnej oświaty zmiecie tę wysypkę, czego dowodem, jeśli chodzi o muzykalność, świetny rozwój stowarzyszeń śpiewaczych w Poznańskiem. Cechą każdej kultury, stającej na wyższym szczeblu rozwoju, niż ludowo-patrjarchalna, jest przejście od twórczości bezimiennej, wylęgującej się w łonie masy, do twórczości indywidualnej. Indywidualność ta jednak jest niczem innem jak tylko uświadomieniem sobie przez twórczą jednostkę horyzontów, w których obraca się dana masa. Jednostka wchłania ten horyzont

tak dokładnie, że pojawia się konieczność, wobec nieustannego rozrostu duchowego indywiduum, przełamania dotychczasowych ram i wykreślenia nowych. Stąd paradoksalna cecha dzieł genjalnych twórców, że, narzucając olśniewającą ilość nowych jakości, ukazują to, co bliskie i znane doskonale. Idealnym przykładem w muzyce Chopin. Z powyższej „definicji" indywidualności wynika ciągła kumulacja między otoczeniem i twórcą. Teoretycznie rzecz biorąc nie może istnieć twórca bez środowiska i środowisko bez twórcy. Jak przedstawia się u nas to środowisko? Przed wojną w Niemczech istniało kilkaset orkiestr symfonicznych. Wystarczy stwierdzić ten fakt, by uświadomić sobie wielkość tego „przemysłu" muzycznego, na którego mierzwie mogły zakwitać i rozwijać się prawdziwie twórcze talenta. Że przy tej wielkiej rozgałęzionej machinie (te kilkaset orkiestr wymagało paru tysięcy muzyków zawodowych, stosownej ilości konserwatorjów, no i stałej produkcji, by orkiestry miały co grać) nasz „przemysł" był i jest jeszcze ubożuchny, mamy na wytłomaczenie nieszczęścia niewoli politycznej, wskutek których nie mogliśmy rozwijać się swobodnie. Znana to zresztą rzecz i uprawnione po temu czynniki zdają sobie sprawę jaka jeszcze przed niemi masa pracy do odrobienia. W tem miejscu chodzi o zwrócenie uwagi na kwestję inną, mianowicie, że istotną miarą kultury muzycznej jakiegoś środowiska nie jest okazałość tego, co nazwałem „przemysłem". Zawiera on nawet w sobie wielkie niebezpieczeństwo. Staje się wygodnem polem, na którem rozplenia się spryt, przedsiębiorczość silnych łokci, symulanctwo i snobizm, co wszystko razem nie ma nic wspólnego z prawdziwą sztuką. Więc djalektycznie rzecz biorąc najważniejszym czynnikiem jest jakość i ilość tego wkładu intellektualnego, jaki wybucha na tle przeżyć estetycznych danego środowiska. Dojrzała, całkowicie świadoma i w pełni odpowiedzialna za swe twierdzenia myśl o istocie, zadaniach i celach sztuki stanowi opokę, na której można budować i walczyć, a więc żyć i rozwijać się. Bez tego życie zawisa w próżni, w bezkresie, w którym nawet najszybszy ruch jest dreptaniem w miejscu wskutek niemożności wymierzenia przebytej drogi.

Jednak co to jest sztuka? L'art?... c'est l'art — et puis... voilà tout. Ta dowcipna odpowiedź Bérangera wykreśla i pozornie usprawiedliwia jedno ze stanowisk poznawczych w stosunku do sztuki. I niewątpliwie jest ono słuszne, ale tylko w ustach twórcy. Twórca nie ma potrzeby, ani obowiązku rozmyślać o pięknie, być estetą, właśnie dlatego, że jest twórcą i że wskutek tego jego zadaniem i obowiązkiem jest tworzenie dzieł pięknych. Jeśli jednak chodzi o odbiorcę, słuchacza, sprawa radykalnie się zmienia. Obojętność a nawet wrogi stosunek względem pierwiastka intellektualnego w przeżywaniu dzieła sztuki objawiają ci, którzy twierdzą, że jedyną racją i sensem tego przeżywania jest rezonans uczuciowy słuchacza. Czy istnieje jednak taki czysty, pozbawiony wszelkich innych pierwiastków, rezonans uczuciowy? Psychologja twierdzi, że nie. Pomijając zresztą argument, wynikający z powagi tej nauki, zbadajmy konsekwencje jakie pociąga za sobą stanowisko czyste-

go przeżywania. Zorganizowana w pewną płynną architektoniczną całość suma dźwięków danej kompozycji, podrażniając odpowiednie ośrodki słuchowe wywołuje fizjologiczną przyjemność zwaną uczuciem i nic więcej. Podobnie dzieła sztuk plastycznych, tylko że za pośrednictwem zmysłu wzroku. Ale w takim razie łechtanie delikatną materją pięt należy uznać również za rodzaj „dzieła sztuki", gdyż wywołuje analogiczne wzruszenia błogostanu, a nawet silniejsze, jeśli chodzi o ich odpowiednik fizjologiczny. A przecież istnieje niezgłębiona przepaść między łechtaniem pięt a tem zorganizowanem działaniem jakiem jest symfonja Beethovena. Cała różnica właśnie polega na tem, że dzieło sztuki ma zdolność wstrząsania wszystkiemi „mocami" psychiki słuchacza. Śród nich intellekt odgrywa rolę organizatora wybuchowej i bezkształtnej masy wzruszeń na jakości świadome, które rzucamy twórcy na jego zew, dźwięczący w formach danego dzieła. Czysto uczuciowe przeżywanie dzieła sztuki jest wyrazem albo duchowego lenistwa, albo duchowej ograniczoności słuchacza. Tem się tłomaczy wielki popyt na produkcję music hall'ów, które, miłe zresztą i niepozbawione nieraz wysokiej klasy majsterstwa artystycznego, żądają tylko biernego i rozkosznie rozleniwiającego przeżywania. Masy inteligenckie, z pośród których rekrutuje się i publiczność koncertowa, nie mają szerszych potrzeb muzycznych. Nie oznacza to jednak, by powrócić do postawionego pytania na początku niniejszych rozważań organicznego braku muzykalności.

Z drugiej strony w sferach publiczności, związanej bliżej z życiem muzycznem daje się zauważyć podobne zjawisko, tylko zamaskowane akurat przeciwnego rodzaju obsłonkami. Tu dowcipne gaworzenie o różnych „izmach", zręczne żonglowanie nazwiskami wielkich twórców i wirtuozów, uwagi o technice, formie, krzyżowaniu się różnorakich prądów artystycznych jest niezbędnym warunkiem dla utrzymania się na powierzchni tego nurtu błyskotliwego i eleganckiego. Jednak „brutalne" przebicie tej delikatnej tkanki wskazuje na bakcyl snobizmu, który zatruwa szczery, uczciwy intellektualnie i żywotny stosunek do sztuki. W tych warunkach kształtowanie się urodzajnej atmosfery dla życia muzycznego jest trudne, ale nie rozpaczliwe. Wszędzie bowiem znajdziemy podobne objawy, tylko że gdzieindziej zdrowa reakcja przeciwko złudzeniom i zakłamaniom snobistycznym w łonie samego organizmu jest silniejsza, więcej znaleźć można kulturalnych, w pełnem tego słowa znaczeniu słuchaczów. Tak więc, jak brak kulturalnego słuchacza jest zasadniczym powodem niskiego poziomu kultury muzycznej w Polsce, tak zdobycie takiego słuchacza i rozmnożenie go staje się naczelnym zadaniem zabiegów w tym kierunku. Śród licznych środków, które prowadzą do tego celu najważniejszym i najbardziej owocnym jest wzmożenie uczciwej i twórczej myśli estetycznej.

I.

Do dziejów muzykologji w Polsce.

W Zbiorach Państwowych w Warszawie (Zamek) znajdują się w spuściźnie po ś. p. Aleksandrze Polińskim dość obfite notatki (bruliony), pisane przez wcześniejszego badacza dziejów muzyki polskiej, Józefa Sikorskiego. Rzucają one bardzo ciekawe światło na rozwój polskiej historjografji muzycznej i dowodzą, że bruljony te były wyzyskane także przez Polińskiego w jego pracach, w szczególności zaś w „Dziejach muzyki polskiej", przynoszących wiele nieznanego materjału historycznego, znanego jednak Sikorskiemu, jak się przekonamy, podając dłuższy wyjątek z notatek Sikorskiego. W tem świetle nabierają dzieje badań nad muzyką polską nieco innej fizjognomji, niż dotąd można było przypuszczać. Cytowany przez nas wyjątek wskazuje na znaczenie Sikorskiego jako odkrywcy polskich zabytków muzycznych w różnych stronach Polski, w szczególności zaś w Pułtusku, Częstochowie, Piotrkowie i Łowiczu. Wyjątek ten znajduje się w zeszycie p. t. Różne luźne notatki, str. 10 — 15 i brzmi jak następuje:

„W roku 1850 zwiedziłem Pułtusk, Częstochowę, Piotrków i Łowicz dla odszukania dowodów dawnej muzykalności polskiej. W Pułtusku prócz rękopisu z djalogami i muzyką do niektórych znalazłem tylko spis muzykaljów, które w końcu 18-go wieku od Benedyktynów Pułtuskich pożyczył za kwitem opat tegoż Zgromadzenia w Horodyszczu dla swego kościoła, a które nigdy już do pierwszych właścicieli nie wróciły. W tym spisie natrafiłem niektóre imiona polskie, nic o osobach dowiedzieć się nie mogąc. Oto są te imiona:

Jezierski, zgrom. Cystersów, Missa Sti Gregorii ex D, à 7 vocum,

Izdebski, Missa Jovialis (!) ex G, à 12 vocum,

Ibkowski, Missa ex D, à vocum 5,

Ibkowski, Missa ex G, à vocum 8,

Staromiejski, Missa ex F, à vocum 8,

Drewnowski, Missa ex B, à vocum 6,

Drewnowski, Missa ex D, à vocum 4,

Drewnowski, Missa ex H, à vocum 4,

Sadecki, Litania de Providentia, ex D, à vocum 6,

Sadecki, Litania de Cure (!), ex B, à vocum 8,

Sadecki, Litania de Beata, ex D, à vocum 8,

Szczurowski, Litania de Beata, ex G, à vocum 9,

Szczurowski, Trzy inne litanje, dwie z D, jedna z A,

Lencki z Myszyńca, pieśń: U drzwi Twoich stoję Panie, ex F ouvertura à 7 vocum z klarnetami.

Mogło tam być więcej Polaków lub w polskim klasztorze na zawsze osiadłych obcych, szczególniej Niemców, których imiona nic same nie mówiące, jako niepewne pominąłem.

Nadto przeglądając rękopisma bibljoteki benedyktyńskiej w Pułtusku napotkałem w jednym z nich pod napisem: De arte poëtica z roku 1641 (in Atheneo Noscoviensi Pułtoviensi) zagadkę następującą, jako przykład tego rodzaju poezji, za znaczeniem „skrzypce":

„Las moim ojcem, dusza na kształt pala,
To światu służy, to Boga wychwala.
Koń, sosna, baran lub ryby mym głosem,
Żółwiegom słuchu, ale ze lwim nosem".

Taką treść posiada w bruljonie Sikorskiego ustęp, który odnosi się do jego odkryć w Pułtusku. W „Dziejach muzyki polskiej" Polińskiego znajdujemy na str. 105 i 106 bliższe szczegóły o djalogach pułtuskich, odkrytych przez Sikorskiego, zaś na str. 155 wymienionych kompozytorów polskich XVIII wieku, wspomnianych przez Sikorskiego w cytowanym wyżej ustępie. Poliński jednakże nie powołuje się na rękopis Sikorskiego. Że ten rękopis był jego źródłem, dowodzi fakt cytowania mszy Izdebskiego, noszącej zdaniem Polińskiego „bezczelny tytuł", mianowicie „Missa Jovialis". Byłoby to może i „bezczelne", gdyby nie

było jowialne. Poliński bowiem powtarza błędnie odczytany przez Sikorskiego tytuł mszy, który może jedynie brzmieć: Missa f e r i a l i s. W wyżej cytowanym ustępie przy litanji Sadeckiego ma być nie „de Cure“, lecz „de Cruce“.

W dalszym ciągu czytamy w bruljonie Sikorskiego:

„W C z ę s t o c h o w i e, gdzie na usługę cudownego obrazu i dla pomnożenia świetności nabożeństwa od dawnych czasów utrzymywano muzykę i gdziem się spodziewał najwięcej znaleźć, nic prawie nie znalazłem. Muzykalja szacowne starożytnością, z epoki, w której poprzecznemi kreskami nie oddzielano jeszcze taktów, i dlatego nieświadomi rzeczy nazywają taką muzykę „bez taktu“, pocięte w kawałki, od przynależnych sobie głosów oderwane, poobcinane, na tekturki do obwoluty nut nowszych przerobione, zostały tylko smutnym śladem istniejącego niegdyś śladu rzeczy. Z instrumentów muzycznych znalazłem, tylko dwa angielskie rożki (drewniane, skórą pokryte i zakrzywione) w inwentarzu miejscowym jako k r z y w o s z e wpisane i dwie laski-trąbki metalowe, do wygrywania intrad, których muzycy miejscowi dla ciekawych jako osobliwość używają, gdy z ganków kościelnych ogłaszają początek i zamknięcie nabożeństwa do N. P. Marji. Wątpię, by gdziekolwiek w klasztorze znalazły się jeszcze instrumenta, każdy bowiem z muzyków miał swój własny i zmieniał go wedle potrzeby. Być jednak może, że tu i ówdzie miejscowe inwentarskie bywały, jak tego ślady w Częstochowie i Kollegjacie Ł o w i c k i e j znalazłem. W katalogu istniejących obecnie muzykaljów spotkane imiona polskie wynotowałem wraz z powziętą o niektórych osobach wiadomością z ust samego księdza zakrystjana, które tu kładę.

D a n k o w s k i, R o d o w s k i, R a s z e k, Ś c i g a l s k i (Poznańczyk, żyje jeszcze), B o l a k o w s k i, H a l i c k i, K l a k o w s k i, Polak (nazwisko jego prawdziwe niewiadome), C y r y l G ö t z (z Morawji, ksiądz Paulin, żyje dotąd pod nazwiskiem Geczyńskiego, profesor Akademji duchownej w Warszawie, był do roku 1818 dyrektorem muzyki częstochowskiej), L e s s e l Franciszek, K o p e r s k i (miejscowy organista, sam dopóki żył, reparował organy), M r o z o w s k i, O r ł o w s k i, G o t t s c h a l k (Paulin miejscowy), K r a t o c h w i l a (Paulin miejscowy), M ä d e r kapelmistrz miejscowy, mniej więcej od 1760 roku do 1780. O nim to opowiadał mi Gruszkowski, obywatel piotrkowski i nauczyciel muzyki przy gimnazjum tamecznym, że nigdy partytur nie pisał i ma być nadzwyczaj lichy), S t a t k o w s k i, K r u s z y ń s k i, C z a j k o w s k i, K o b i e r k i e w i c z, K i e r k i e w i c z, W a ń s k i, S i e r a k o w s k i, K u r p i ń s k i, E l s n e r, K r o g u l s k i, K o z ł o w s k i (Requiem), B u ł a k o w s k i, D a n s e. Niektórzy z nich po kilka i kilkanaście prac zostawili, których ocenić niełatwo, bo ani jednej partytury niema. W bibljotece klasztornej w samym dziale nauk matematycznych znalazłem kilka teoryj muzycznych, jako to: A l f r e d i..., B e s a r d i (1603, Colonia Agrippina), K i r c h e r (Musurgia, 1650 Romae), P a p i i A n d r e a e de Consonantiis (Antverpiae 1581), P s e l l i Compendium (Lugduni 1647), ale najważniejsze są: F e l s t i n e n s i s S e b a s t i a n i Opusculum musices, Cracoviae 1539 i S p a n g e n b e r g a Quaestiones musicae, Crac. 1581.

Orkiestra miejscowa złożona tylko z 15 członków, nie jest więc kompletna. W czasie mojej tam bytności jeszcze niekompletniejsza była, bo odpust w Przyrowie o 3 mile odległym, skłonił kilku członków do pójścia w pomoc przyrowskiemu chórowi, z 6-ciu tylko stałych osób złożonemu. A więc cały ciężar niezmiernej pracy spadł na pozostałych. Praca ta zaczyna się już o 6-ej rano odegraniem kilku pieśni do Matki Boskiej na ganku kościelnej wieży lub w oknie nad ołtarzem cudownym. Pieśni te, jakkolwiek na same dęte instrumenta i źle obsadzone, uroczy czynią efekt, rozlegając się słodkim fletów i obojów odgłosem po wzgórzach otaczających klasztor i aż w mieście prawie o dwie wiorsty odległem są słyszane. To samo kończy o 5-ej nabożeństwo i pracę muzyków, którzy przez

ten czas w różnych godzinach wykonywają 4 lub 5-ciu wotyw w niedzielę, święta i czas odpustu jeszcze msze wielką (sumę) nadto codziennie nieszpory. Pojąć łatwo, że tak mozolne zatrudnienie, codzień powtarzane, największą nawet energję zużyje, tem prędzej, że w braku dostatecznej liczby osób zdwajać się niejako muszą. Gdy potrzeba, od skrzypiec lub trąbki idzie się do śpiewu, który więcej morduje niż granie, tem bardziej że do każdego głosu jedna tylko osoba staje, solo i tutti wykonując. Sopran i alt oktawą niżej śpiewają mężczyźni. Dawniej była jedna kobieta, ale dziś Częstochowa na sopran żeński zdobyć się nie może. Tyle mozołu i pracy nędzne kilkaset złotych rocznie i mieszkanie wynagradzają, a skrzypek pierwszy i regens chori zarazem (Kuligowski), powiedział mi, że tylko 500 zł. rocznie pensji dostaje. Ratują ich nieco wotywy; od każdej orkiestra dostaje 4 złote, co na osobę czyni w przecięciu rocznie przeszło 300 zł. przypuszczając dziennie wotyw zakupionych 4-ry, co nie jest prawdopodobnym np. w zimie, i chyba dopiero od czasu założenia kolei żelaznej się datuje. Ale dochód ten stosunkowo do ważności członków orkiestry się rozdziela. Ich pojęcie to wykazuje, że na graduale wykonali mi uwerturę z „Włoszki w Algierze", a na resztę mszy (wyjąwszy Diabellego Offertorium) mszę „Jan z Paryża"... czyli wyjątki z tej opery chórem i solo, pod które jakiś fabrykant miejscowy podłożył tekst święty. Robiąc to, wiedzą co robią, i — jak mówią — dla świetności. Dyrekcji między niemi niema; pierwszy skrzypek sobą zajęty, organista z głosu już przygotowanego wypełnia na organie harmonję i idzie wszystko jak może, ale się trzymają, bo wprawni".

Oczywiście dalsze badania wykażą, czy zbiory muzyczne klasztoru w Częstochowie posiadają istotnie tylko dzieła nowszej muzyki kościelnej (od XVIII wieku). Cytowany ustęp z bruljonu Sikorskiego posiada znaczenie także z tego powodu, że podaje szereg nieznanych nazwisk (obok już znanych), których nie znajdujemy w „Dziejach muzyki polskiej" Polińskiego, ani też w innych pracach, np. w „Słowniku" Sowińskiego. Spis nazwisk muzyków w bruljonie Sikorskiego nie jest chronologiczny. Niektórzy wymienieni przez niego muzycy sięgają życiem w I połowę XVIII wieku (np. p. Kobierkiewicz, wychowanek krakowskiej bursy muzycznej jezuickiej). Przedostatni ustęp notatki Sikorskiego odnosi się do Piotrkowa:

„W Piotrkowie sejmowym i trybunalskiem mieście, z muzykaljów nic się nie znalazło (bo nie liczę tu graduały liturgiczne, których wszędzie dostatek czasem, jak w Kolegjacie Łowickiej, na pergaminie i starannie pisanych). Z bibljotek dominikańską przeniesiono do Lublina, bernardyńska niewielka i bez katalogu, przy farze żadnej niema, a przy pijarskiej nic muzykalność obchodzącego nie znalazłem, prócz broszurki, której przecie nie widziałem, pod tytułem: Wieśniak warszawskiemu organmistrzowi na organy, miejsce, autor i rok niewiadomy... Nauczycielem muzyki religijnej przy szkołach Gruszkowski; opowiadał mi, że do Sulejowa kiedyś zwieziono od Potockiego podobno (ale to był kto inny) mnóstwo nut, między niemi wiele oper włoskich, bo ten magnat utrzymywał muzykę i operę u siebie. Ktoś papiery te hurtem zakupił od Księży, a po jego śmierci poszły pod placki".

Kilkakrotnie już czytaliśmy w powyższem wzmianki o tem, że Sikorski poznał był również zbiory kolegjaty w Łowiczu, tak słusznie wyszczególnione przez Polińskiego w „Dziejach muzyki polskiej", jako posiadające wielkie znaczenie dla historji muzyki polskiej. Z ostatniego ustępu w bruljonie Sikorskiego przekonujemy się, że przed Polińskim znał te zbiory Sikorski i jego należy uznawać za odkrywcę łowickich utworów (Szarzyński, J. Różycki, P. Damian i t. d.). Ustęp ten brzmi:

„Com znalazł w Łowickiej Kolegjacie do Warszawy sprowadziłem i jeszcze sprowadzę, w przeglądaniu tego na stosownem miejscu zrobię relację". Na tem kończy się wydana przez nas obszerna notatka w bruljonie Sikorskiego. Zbiory tego badacza wraz z jego notatkami i bruljonami, przeszły do Zbiorów Polińskiego, obec-

nie zaś znajdują się w Zbiorach Państwowych w Warszawie (Zamek), dostarczając materjału do badań nad dziejami muzyki polskiej i do „Wydawnictwa dawnej muzyki polskiej".

A. Chybiński.

II.

Pierwsze zaczątki metod umuzykalnienia.

Wobec tego, że we współczesnem szkolnictwie muzycznem kładzie się wielki nacisk na samo umuzykalnienie, oraz na przedmioty, prowadzące do tego i wpływające znacznie na rozwój muzykalnego słuchu, warto przypomnieć współczesnemu pokoleniu, jak to przed stu laty blisko, bo w 1835 roku odbyły się w Paryżu pierwsze doświadczenia w tym kierunku. Wiadomość o tem znajduje się w trzecim numerze czasopisma p. t. „Pamiętnik Muzyczny Warszawski", wydawanego przez Józefa Cichockiego w 1836 r. Jest tu ciekawy opis nowego sposobu „uczenia muzyki, a szczególniej śpiewu pana de Saint André", podany z gazety muzycznej paryskiej z 1835 roku, Nr. 36-ty. Z opisu tego dowiadujemy się, że podstawą do tego nauczania nie jest ani fortepian, lub inny jaki instrument, lecz kamerton, co, jak wiadomo, ma miejsce i w czasach teraźniejszych przy nauce solfeżja, śpiewania nut głosem. Ot, co piszą o metodzie de Saint André'go:

„Byliśmy przed kilku dniami na posiedzeniu muzycznem, na które p. St. André zaprosił wielu Artystów i Amatorów; w celu odbycia examinu z uczniami swemi, którzy dopiero od dwóch miesięcy pobierają lekcję podług owej jego metody. Skutek okazał się największej godny uwagi. Uczniowie p. St. André nie uczą się ani przy fortepianie, ani innym instrumencie, używają tylko kamertonu, za pomocą którego uzyskują ton, służący im za podstawę do innych. Skoro ten ton usłyszą, mogą przez akord septymowy przechodzić we wszystkie tony podług życzenia nauczyciela, lub (jak to miało miejsce tego wieczoru) na żądanie przytomnych artystów.

Zaiste, jest to badanie, które nie łatwo byłoby rozwiązanem przez uczących się podług dawnej metody i to dopiero od dwóch miesięcy. P. St. André pokłada największą uwagę w tonie rządzącym *note sensible*, i dlatego ten ton stara najpierwej w ucho ucznia utwierdzić. Po tonie rządzącym uczeń powinien wyryć w pamięci swej Tonikę, Dominantę i Dominantę dolną każdej gammy, ucho jego powinno się oswoić z brzmieniem tych trzech nut, które tworzą trzy akordy fundamentalne tonu. Dopiero uczy się śpiewać wszystkie akordy oddzielne, na wszystkich stopniach gammy. Ponieważ trzy akordy fundamentalne zajmują wszystkie stopnie dyatoniczne i wszystkie nuty gammy, uczeń, pamiętając też akordy, tworzy sam gammę, układając tony w porządek djatoniczny".

— „Dorzucając (słowa są p. St. André) małą tercję do akordu pierwotnego major, utwierdzę w pamięci mego ucznia skutek, jaki robi akord septymowy na Dominancie, a gdy pozna go we wszystkich stopniach gammy, każę mu odbyć pochód stopniowy kwint, dopóki nie wróci do tonu, z którego zaczął. W zmianie tonu nuta rządząca tego, w który chcemy przejść, powinna koniecznie być częścią akordu septymowego naturalną, lub też będącego przewrotem akordu, który nowy ton poprzedza. Lecz wszystkie tony rządzące i akordy septymowe są doskonale w pamięci mego ucznia wyryte, może on zatem przebiegać najtrudniejsze modulacje, chociażby najbardziej oddalone od oznaczającej toniki".

Po przeczytaniu tych słów St. André'go, sprawozdawca w dalszym ciągu opowiada swoje wrażenia. „Umieściliśmy słowa tego profesora dla okazania, jak prostą jest jego metoda, której użyteczności dowiedli uczniowie przez swe wykonanie. Było to rzeczą zadziwiającą słyszeć dziecię dziewięcioletnie, uczące się dopiero od dwóch miesięcy, przechodzące z tonu w ton najbardziej oddalony z największą łatwością i dokładnością, lub też inne śpiewające do góry i na dół gammę postępującą przez tercyje i sekundy, np.

c	e	f	a	h	d	e	g
ut	mi	fa	la	si	re	mi	sol

Artyści przytomni napisali na prośbę p. St. André kilka małych zadań muzycz-

nych, które uczniowie czytali odrazu; a weteran muzyki pan F. Paër, który słuchał Examinu z zajęciem, znamionującem go w tem wszystkiem, co postęp sztuki ma na celu; raczył sam napisać mały śpiew na dwa głosy, dla wypróbowania uczniów 2 miesięcznych, nie śpiewających nigdy w komplecie, lecz których osądził godnemi tego zaszczytu przez ich wyborną exekucyją i pewność słuchu. Młodzi uczniowie nie zawiedli powziętej nadziei.

„Była to godną nagrodą dla p. St. André za jego trudy i pracę, nie wątpimy, że pismo sławnego kompozytora, jako słodką zachowa pamiątkę".[1])

Dalej pisze sprawozdawca, że „dla spóźnionej pory nie można było przedłużać posiedzenia, lecz p. St. André zapewnia nas, że uczniowie są w stanie śpiewać gammy przez tercyje wielkie i małe, sekundy, kwinty i t. d.; obiecuje nam nadto, że po dwóch miesiącach urządzi nowy examin, na którym uczniowie jego będą w stanie zaraz to napisać, co się przy nich zaśpiewa. Pan St. André jest amatorem; system jego, owoc piętnastoletniej rozwagi i pracy, opiera się na doświadczeniu; uczy on młodzież bezpłatnie i tylko postęp sztuki ma na celu. Podobne usiłowania zasługują na uwagę publiczną i przychylenie się wszystkich artystów, szczególniej nauczycieli, gdyż dla nich to najwięcej pracował autor nowego systemu, dla nich tryb ten nauki powinien mieć wartość nieocenioną. Na przyszłość wszyscy ci, których odstręczała długość czasu, potrzebna na naukę, jak niemniej koszta, które za sobą pociąga, mogą podług obietnicy p. St. André w przeciągu dziesięciu miesięcy tyle umieć, iż się bez nauczyciela obejdą".

Jak widzimy z powyższego opisu, jest to nauka czytania nut głosem, oraz dyktanda muzycznego.

Na zakończenie zaznacza jeszcze sprawozdawca i podkreśla:

„To, co powiemy o dziele p. St. André, wzbudza najżywszą chęć, aby było jaknajprędzej ogłoszonem. Ma ono być na 4 części podzielonem:

1. Zajmować będzie główne prawidła muzyki, ale przedstawione pod nowym względem, oraz wyłuszczone jasno i dokładnie.
2. Nowy system uczenia, po nim 108 lekcyj stopniowanych, tworzą cały kurs.
3. Część tyczéć się będzie początkowych zasad akompaniowania.
4. Traktuje o melodyi i zajmuje prawidła kompozycyi śpiewu jakiegokolwiek, np. romansów, rondów, aryj, recitatiw, duetów i t. d. i też same prawidła są zastosowane do muzyki instrumentalnej w rozmaitych kompozycyjach".

Przeglądając ten program obecnie, wierzyć się nie chce, żeby w ciągu tak krótkiego czasu mogły być rzeczywiście dodatnie, a tak wszechstronne rezultaty, o jakich tutaj jest mowa. W każdym razie jednakże widzi się chęć szerzenia postępu i udoskonalenia na punkcie biegłości w czytaniu nut i muzykalności u osób, studjujących wzmiankowaną metodę.

Feliks Starczewski.

---

[1]) Przytaczamy sąd o tej metodzie pana Paër taki, jaki wyraził na piśmie:

„Metoda pana St. André jest doskonałą dla nadania uczniowi pewności w ocenieniu Interwallów i przyzwyczajenia go do modulacyi we wszystkich tonach bez użycia jakiegokolwiek instrumentu. Niepodobieństwem jest, aby uczeń w krótkim czasie nie został bardzo dobrém muzykiem".

F. Paër.

Paryż, dnia 28 sierpnia roku 1835.

SPRAWOZDANIA

Ks. *Władysław Skierkowski.* Puszcza Kurpiowska w pieśni. Część pierwsza. Płock 1928 rok. Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego w Płocku. 8^0, 91 stron.

Niezmiernie małą ilość wydawnictw melodyj (pieśni) ludowych, wydawaną od cza-

sów Kolberga, powiększa wartościowa publikacja ks. Władysława Skierkowskiego (z Imielnicy pod Płockiem), będąca I zeszytem większego dzieła, mającego objąć o ile możności wszystko, co gra i śpiewa przy różnych okazjach lud polski, zamieszkujący puszczę kurpiowską. Już samo geograficzne położenie i właściwości kulturalne tej części Rzeczypospolitej, a nie mniej prawie żadna znajomość pieśni ludowej Kurpiów sprawiają, że praca ks. Wł. Skierkowskiego uzyskuje automatycznie wielkie znaczenie, i to tem większe, że w przeciwieństwie do bardzo wielu (aby nie powiedzieć: wszystkich) wydawnictw tego rodzaju, jakie u nas ukazały się w ostatniem ćwierćwieczu, praca ks. Skierkowskiego odznacza się wszelkiej pochwały godną starannością i metodycznością. Już na pierwszy rzut oka zwracamy uwagę na spełnienie wszystkich warunków, wymaganych od wartościowych zbiorów pieśni (melodyj) ludowych. Wydawca notuje melodje wprawdzie bez pomocy fonografu, jednakże na podstawie pamięciowego ich opanowania. Czyni to bez najmniejszego błędu, przeprowadzając korektę drukarską tak, iż darzymy jego pracę najzupełniejszem zaufaniem, właśnie w przeciwieństwie do wielu innych wydawnictw tego rodzaju. Następnie podaje tempo melodyj z pomocą metronomu (czego w wielu wydawnictwach brak), notuje datę usłyszenia melodji, płeć i wiek oraz imię i nazwisko wykonawcy (wykonawczyni). Było to możliwe tylko przy dobrem przygotowaniu muzycznem (które wydawca posiada istotnie) i przy znajomości wydawniczej techniki naukowej, stosowanej w publikacjach tego rodzaju. Materjał, który ks. Wł. Skierkowski zamierza wydać, dzieli się na 10 części: 1) zaręczyny i wesele na Puszczy, 2) pieśni zalotne i miłosne, 3) ballady, 4) sieroce, 5) pieśni rodzinne, 6) komiczne, 7) żołnierskie, 8) pasterskie, 9) przy żniwach, 10) różne. Mamy nadzieję, że w tych częściach znajdą się jeszcze pieśni pogrzebowe oraz inne nabożne, ponadto kolędy i pastorałki. Niezmiernie ważnym materjałem byłyby wśród pieśni pasterskich te motywy, które służą pasterzom do nawoływania się (analogja do górskich „hukań"). Pierwszy zeszyt obejmuje 125 tekstów i niemal 100 melodyj. W pisowni tekstów zachowuje wydawca — o ile to jest tylko możliwe — gwarę kurpiowską. Całość jest opisem szczegółowym zaręczyn i wesela na Kurpiach, przegradzanym pieśniami i melodjami, a poprzedzonym przez „ogólny rzut oka na Puszczę Kurpiowską" (str. 1—10). W całym zbiorze melodyj łatwo rozpoznajemy niektóre melodje znane skądinąd, ale po kurpiowsku przestylizowane. Zachwycamy się niektóremi melodjami tak oryginalnemi, że nawet w skarbnicy Kolberga nie odnajdujemy zbyt licznych analogij. Tu położenie geograficzne „na odludziu" działa ochronnie. Obok melodyj śpiewanych znajdujemy i tańce, tak obcego pochodzenia, jak i polskie lub rdzennie kurpiowskie (okrąglak, trampolka, powolniak, polka, mazur-polka, mazur, stary walc, owczarek, koniki). Wobec tak pięknych wyników, możemy wyrazić zarówno wobec wydawcy jak i Towarzystwa Naukowego w Płocku serdeczne życzenie, abyśmy niebawem mogli oglądać następny zeszyt. Nie można przytem nie zaznaczyć, iż pracę tę wydano z zasiłku Wydziału Nauki Ministerstwa Wyznań Rel. i Oświecenia Publicznego.

A. Chybiński.

Mikołaj Gomółka. Melodje na psałterz polski z r. 1580. Wydał Dr. *Józef Reiss.* W Krakowie, staraniem i nakładem Romana Ferka, 1923. 8-o, 186 stron nieliczbowanych(!).

Zanim omówimy wartość wydawnictwa psałterza Gomółkowego w opracowaniu Dra J. Reissa, docenta historji muzyki w uniw. krak., zajmiemy się kwestją techniki wydawniczej, stosowanej w publikacjach zawierających zabytki dawnej muzyki. Jest rzeczą zrozumiałą, iż kwestja ta ma zawsze łączność ścisłą z celowością wydawnictw. Po jednej stronie znajdujemy wydawnictwa wyłącznie naukowe, po drugiej zaś przystosowane do praktyki wykonawczej, w pośrodku zaś znajdują się wydawnictwa kompromisowe, będące w stanie oddać przysługi zarówno uczonemu jak i artyście.

Jeśli wydawca kieruje się celem wyłącznie n a u k o w y m, wówczas zadaniem jego jest wydać zabytki tak, aby poza zastosowaniem dzisiejszej notacji zbliżyć się jaknajbardziej do oryginału, usuwając jedynie błędy niewątpliwe, popełnione nie przez kompozytora (-ów) zabytku (-ów), lecz przez kopistę wzgl. drukarza oryginału i dodając w nawiasie te znaki, które w myśl praktyki właściwej epoce, z jakiej zabytek pochodzi, mogą lub muszą być uzupełnione, aby wydanie zabytku odpowiedziało prawdzie historycznej. Taką jest norma w t. zw. wydawnictwach „pomnikowych", których najdoskonalszym przykładem są m. i. niemieckie i austrjackie „Denkmäler der Tonkunst". Utwory chóralne (jak psalmy M. Gomółki) muszą być zatem ujęte w partycję głosową (jako antytezę t. zw. „partycji fortepianowej"), z pozostawieniem oryginalnych nazw głosów, oryginalnych kluczów („dawnych kluczów") i znaków przykluczowych, tonacyj i wartości nut (bez skracania wartości o połowę i t. p.). Równocześnie muszą być zaznaczone właściwości oryginalnej notacji (n. p. ligatury w notacji mensuralnej). Wszystko, co nie pochodzi ze źródła pierwotnego (rękopisu lub druku), winno być ujęte w nawias, aby czytelnik zdawał sobie sprawę z uzupełnień braków oryginału. Tu należą zatem takie czynniki, jak dodane diezy (często opuszczane przez kopistów i drukarzy dawniejszych wieków), dodane przez wydawcę nuty (w oryginale przez przeoczenie kopisty lub drukarza opuszczone), i t. p. Ponieważ zaś przeprowadzenie wszystkich bez wyjątku postulatów w tekście n u t o w y m niezawsze jest możliwe, przeto zazwyczaj na końcu publikacyj (rzadziej we wstępie) umieszcza się jeszcze zestawienie błędów kopisty lub drukarza zawierające n.p. wskazania, iż pewne nuty mają w rękopisie lub druku błędne wartości nut lub błędne umieszczenie nut (za wysokie lub za niskie), że n. p. tekst słowny (o ile utwór jest wokalny) zawiera takie omyłki i t. p. W partycji winien być tekst podpisany pod każdym głosem (o ile utwór lub utwory są napisane a cappella, jak n. p. psalmy Gomółki) z zachowaniem ogólnie przyjętych praw podkładania tekstu. Wszystkie te uwagi nasze dotyczą muzyki od XVI wieku począwszy; utwory bowiem średniowiecza wcześniejszego (przed r. 1500) jak również utwory instrumentalne (n.p. lutniowe) posiadają jeszcze inne, sobie właściwe prawa techniki wydawniczej. Wydawnictwa naukowe muzyki nowszej, t. j. po r. 1500, są wolne od uwag i objaśnień wśród tekstu nutowego lub pod nim, ponieważ uwagi tego rodzaju umieszcza się w poprawnem wydawnictwie tylko na końcu zeszytu lub tomu. Wszak oryginał nie zawiera ich wcale. Tak przedstawia się w najogólniejszych zarysach edycyjna technika w wydawnictwach naukowych.

Zupełnem przeciwieństwem są wydawnictwa „p r a k t y c z n e". Są one przeznaczone dla celów wykonawczych nie zaś dla studjów muzykologicznych, mogących się oprzeć j e d y n i e na oryginalnej formie zabytków lub na wydaniach wyżej opisanych. Praktyczne wydanie nie zmienia wprawdzie dźwiękowego obrazu oryginału, jednakże zawiera pod względem graficznym liczne zmiany, uzasadnione samym celem. A zatem: zamiast partycji głosowej można zastosować partycję „fortepianową" (forma „wyciągu" fortep.), zamiast kilku różnych kluczów tylko dwa (wiolinowy i basowy), zamiast oryginalnych wartości nut — wartości zmniejszone; właściwy dawniejszej muzyce brak znaków dynamiki i tempa może być usunięty przez dodanie tychże znaków (wykluczonych w wydawnictwach naukowych) i t. d. Jest rzeczą jasną, że wydania praktyczne, podane w formie „partycji fortepianowej" są tylko wtedy wartościowe, gdy są — czytelne, gdy zatem obraz nutowy nie napotyka w swej jasności na takie trudności, jak często krzyżujące się głosy, o strukturze polirytmicznej (jak n. p. w utworach polifonicznych XVI wieku), i gdy tekst wzgl. teksty są podpisane pod k a ż d y m głosem. W przeciwnym razie bowiem wydawnictwa takie mijają się ze swym celem, utrudniając raczej, niż ułatwiając rozpowszechnienie dawnych utworów. Jest wreszcie i to zrozumiałe, że opracowania dawnych utworów nie może dokonać ten, kto nie zżył się z dawną muzyką i kto patrzy na nią oczami dzisiejszej praktyki wykonaw-

czej. Sfinksowy wyraz dawnej muzyki niekażdemu jest łatwy do rozpoznania. W tych wszystkich wypadkach współpraca historyka muzyki z artystą może wydać jedyne w swym rodzaju rezultaty. To też instytucje zagraniczne, wydające zabytki muzyczne w formie naukowej, wydają równocześnie wybór utworów, w danym tomie zawartych, w opracowaniu praktycznem dla celów wykonawczych. Nie wszystkie narody lub państwa mogą sobie pozwolić na to, ale też prawie wszędzie istnieją obok naukowych i praktycznych wydań jeszcze inne, które możemy nazwać kompromisowemi. Rzecz jasna, iż wydanie tego rodzaju winno zaspokoić wszystkie potrzeby, zarówno naukowe jak i praktyczne.

Na czem polega ta kompromisowość, nie należąca wcale do rzeczy łatwych? Tu nie podobna postawić praw kompromisowej techniki edycyjnej, ponieważ mamy właśnie do czynienia — z kompromisami. Nie podobna zaś głównie z tego powodu, że dla każdej epoki i każdego stylu, niekiedy dla każdej formy, należy tworzyć inny kompromis. Można zatem zamiast dawnych kluczów zastosować nowe, jednakże albo umieścić w partycji przed niemi klucze oryginału, albo też we wstępie podać zespół kluczowy utworu lub utworów. Wówczas zadowolimy i historyka muzyki i artystę, o ile czytanie partycji z dawnemi kluczami sprawia mu trudności. Można wartości nut zmniejszyć, lecz zawiadomić o tem czytelnika partycji zapomocą uwagi we wstępie. Można nawet dodać znaki dynamiczne i tempa, o ile ich oryginał nie zawiera zupełnie lub w niedostatecznej ilości, jak to n. p. widzimy w wielu utworach XVII i XVIII wieku; jednakże należy dodane znaki ująć w nawias, oryginalne zaś podać bez nawiasu. Można w tym wypadku posługiwać się zamiast nawiasów mniejszemi czcionkami. Co do utworów XVI wieku, to wystarczy dla konwenansu niejako zaznaczyć w przedmowie, iż oryginał żadnych znaków tego rodzaju nie posiada. Można też w wydaniach późniejszych utworów drukować oryginalne znaki dynamiki większemi czcionkami, dodane zaś mniejszemi. Przykładem takiej kompromisowości są n. p. poszczególne zeszyty „Wydawnictwa dawnej muzyki polskiej", zawierające dzieła XVII i XVIII wieku. Partycja nie posiada żadnych znaków tempa i dynamiki ponieważ jest dokładnym obrazem oryginału. Natomiast realizacja basu cyfrowanego, jako realizacja dla celów wykonawczych, oraz głosy osobno drukowane, posiadają te znaki. Wszystko, co w partycji jest obce oryginałowi, jest ujęte w nawias, a więc dieezy i t. d. — Mogą oczywiście istnieć różne stopnie kompromisowości. Jedne zbliżą się bardziej ku naukowym, inne bardziej ku praktycznym celom. Nikt zapewne nie odmówi słuszności twierdzeniu, że najlepszem wydawnictwem kompromisowem jest to, które zupełnie ułatwia artyście poznanie lub wykonanie dawnej muzyki w formie gotowej (nie wymagającej uzupełnień z jego strony) zadawalnia równocześnie historyka, czyniąc zbytecznem lub prawie zbytecznem sięganie do oryginalnego druku lub rękopisu zabytkowego. Niewątpliwą jest rzeczą jeszcze jedno: że wydawnictwa tego typu są często bardzo kosztowne, jednakże w rzeczowej ocenie takich wydawnictw nie może czynnik tego rodzaju grać żadnej roli.

Do jakiego typu należy wydanie psalmów Gomółki w opracowaniu Dra J. Reissa? Tu możliwa jest tylko jedna odpowiedź: w świetle wyżej wyłuszczonych zasad, przyjętych zresztą ogólnie, nie jest ono ani naukowe, ani praktyczne in sensu stricto. Posiada pewne cechy naukowe i pewne cechy praktyczne, a równocześnie brak mu niektórych drugich. Jest to zatem kompromisowość edycyjna, przeciw której nie można mieć żadnych objekcyj, o ile braki pewnych cech nie utrudniają sprawy. Psalmy Gomółki wydane są w formie „wyciągu fortepianowego", a zatem na 2 systemach z wiolinowym i basowym kluczem. Ponieważ prowadzenie głosów w tych utworach nie wykazuje częstego i skomplikowanego krzyżowania głosów, przeto forma wydania jest w tym wypadku możliwa do przyjęcia z warunkiem jednym: że mianowicie wydawca zaznaczy we wstępie do wydania, jaki rodzaj zespołu dawnych kluczów jest właściwy każdemu psalmowi. Tego jednakże wydawca nie uczynił, a brak ten jest tem bar-

dziej uderzający, że na końcu psalmów wykazuje omyłki drukarskie w kluczach... Ten więc postulat historyka muzyki pozostaje niewypełniony. Można było we wstępie wykazać wszystkie zespoły kluczów i przy każdej kombinacji podać numery odnośnych psalmów. Wydawca nie podpisuje tekstu pod każdym głosem, lecz z reguły... pomiędzy dwoma systemami. Nie możnaby nic mieć przeciw temu, gdyby psalmy Gomółki były utworami metrycznemi lub ściśle izorytmicznemi. Istotnie w wielu wypadkach można było ograniczyć się do jednorazowego wpisania tekstu; wydawca zaś sam zauważył, iż w niektórych bardziej polirytmicznych psalmach zasada ta nie jest możliwa do utrzymania, stąd też w ps. XLV, umieścił tekst zarówno pomiędzy systemami jak i nad górnym systemem. Jednakże jest to wyjątek, który nie mówi nam, że wszędzie gdzieindziej sprawa podkładu tekstu jest załatwiona dodatnio i bez żadnych wątpliwości. Sporo znajdujemy miejsc, w których historyk zmuszony jest sięgnąć do oryginału, w tych wypadkach zatem nie zastąpionego przez nowe wydanie. Częstszym jest fakt, że zgłoska tekstu nie jest umieszczona pod lub nad nutą lub grupą nut, gdzie by łaby umieszczona, gdyby pod każdym głosem był podpisany tekst. Kłopotliwą jest także inna sytuacja: n. p. w ps. LIX lub w ps. LXXX, spotykamy się z faktem, iż zachodzi brak uzgodnienia między ilością zgłosek i ilością nut w danej frazie (zgłosek więcej, nut mniej). Podkład tekstu w dawnych utworach ma swoje prawa, które w naukowem wydaniu m u s z ą być respektowane. Wydanie takie nie może pozostawiać żadnych kwestyj bez rozstrzygnięcia i ustalenia, nie może dopuszczać do różnych interpretacyj, nie może pozostawiać „wolnej ręki" czytelnikowi partycji, w przeciwnym razie nie jest to wydanie naukowe. Taki zatem jednorazowy podkład tekstu ma wiele ujemnych stron, utrudniających uzyskanie autentycznego obrazu utworów. Nie mogę tu wchodzić w powody (prawdopodobnie natury technicznej i finasowej); sądzę jednakże, iż w braku wyjścia z tych trudności najbardziej odpowiedniem byłoby umieszczenie jednorazowego tekstu pod lub nad tym głosem, w którym znajduje się melodja główna. Nie byłoby to idealne rozwiązanie problemu, ale w każdym razie najbardziej logiczne. W obecnym zaś stanie rzeczy historyk wybrnie z trudności znając prawa podkładu tekstu, w myśl zasad XVI wieku, praktyk jednakże nie zawsze postąpi zgodnie z prawami. Wreszcie pozostaje do omówienia jeszcze jedna kwestja odnośnie do techniki edycyjnej. W wydawnictwach tak naukowych jak i praktycznych europejskich (w każdym razie naukowych) nie spotykamy się ze zwyczajem umieszczania pod tekstami nutowemi uwag jakiejkolwiek treści, odnoszącej się do szczegółów w utworach. Wyjątek stanowią utwory z przed r. 1500, zachowane tylko w rękopisach. Jeden i ten sam utwór znajduje się często w kilku rękopisach i zawiera szereg odmian; wówczas różnice w wersjach podajemy bądź pod tekstem nutowym bądź też wśród tekstu. W wydawnictwach utworów drukowanych po r. 1500 nie zachodzi nigdy potrzeba czynienia odnośników pod tekstami nutowemi, ponieważ uwagi takie umieszczane są z reguły na końcu wydawnictwa (w „Revisionsbericht" w niemieckich „Denkmäler der Tonkunst"), niekiedy zaś — zależnie od treści — we wstępach. Tekst zaś nutowy ma być podany sam dla siebie, w formie ustalonej przez wydawcę, który bierze na siebie odpowiedzialność za obraz nutowy każdego utworu. Wydawca psalmów Gomółki postąpił inaczej. Nie sądzę, iżby mu można było zabronić tak oryginalnego, a w każdym razie odosobnionego postępowania. Można jednak wymagać,aby ono było konsekwentne. Tak jednakże nie jest. Zwraca naszą uwagę to, że wydawca wskazuje na błędy oryginalne druku zarówno w końcowym wykazie (na końcu wydawnictwa), jak i wśród tekstu nutowego (pod tekstem). Jest to jednak zupełnie „luksusowe" postępowanie. Zbyteczny jest końcowy wykaz, jeśli znajduje się już poprzednio w tekście nutowym — lub naodwrót. I tu jednak nie widzimy ścisłej konsekwencji. Zauważamy bowiem co następuje: 1) uwagi dotyczące błędów drukarskich oryginału znajdują się niekiedy tylko przy psalmach, a nie w końcowym wykazie (odnośnie do ps. XX), 2)

uwagi dotyczące błędów oryginału znajdują się niekiedy tylko w wykazie końcowym (odnośnie do ps. III, VI, VII, X, XVIII i t. d. i t. d.), 3) ilość uwag w końcowym spisie jest bardziej kompletna, niż przy psalmach (odnośnie do ps. VII, X, LXXVI). Dopiero w drugiej części wydawnictwa zauważamy konsekwencję: wydawca przenosi wszelkie uwagi (prócz odnoszących się do wypadków paralel) do końcowego spisu błędów. Wielka niekonsekwencja istnieje w uwagach, których treścią jest stwierdzenie unisonów, oktaw i kwint równoległych. Niżej będzie mowa o tem, czy Gomółka (nie drukarz) mógł popełnić istotnie tyle paralel, ile znajdujemy w pierwodruku. Tu chodzi nam tylko o zaznaczenie, iż wydawca winien zaopatrzyć uwagami w s z y s t k i e paralele, nie zaś tylko niektóre. Jeśli bowiem czytelnik partycji zauważa tylko przy n i e k t ó r y c h psalmach uwagę: „postęp unisonowy w o r y g i n a l e", „oktawy równoległe w o r y g i n a l e", „kwinty równoległe w o r y g i n a l e", to — zauważając te paralele w inych miejscach, nie zaopatrzonych uwagami tej treści, pomyśli sobie zupełnie logicznie, że tylko te unisony, oktawy i kwinty zachodzą w oryginale, o których wydawca wspomina, inne zaś nie. Jakież zatem byłoby ich pochodzenie? Oczywiście takie wyniki nie były zamierzone przez wydawcę. Być może, iż wydawcy chodziło tylko o pewne rodzaje paralel, godne zaopatrzenie specjalną uwagą. Jeśli tak, to i tu musimy wskazać na szereg wypadków dalekich od zupełnej konsekwencji. I tak np. uwaga odnosząca się do kwint w ps. CXLV winna znajdować się także przy ps. XI, XLIX i LXII, ponieważ zachodzą identyczne rodzaje zastosowania kwint. To samo dotyczy ps. CXL i XLVIII, oraz ps. XI i CVIII. Sądzę zaś, że wszelkie uwagi odnoszące się do paralel są zbyteczne, albo też należało je umieścić we wstępie lub ostatecznie w końcowym wykazie błędów. Okaże się jednak, że właśnie w interpretacji tychże paralel zachodzą wielkie braki, o czem będzie mowa poniżej.

O ile dotychczas zdawaliśmy sprawę poniekąd z zewnętrznych tylko właściwości metody wydawniczej, o tyle obecnie przejść musimy do omówienia stopnia zgody pomiędzy pierwodrukiem a wydaniem D-ra Reissa. Pierwodruku nie możemy nazwać „oryginałem" w ścisłem tego słowa znaczeniu. Oryginałem byłby tylko autograf Gomółki, którego nie posiadamy. Pomiędzy kompozytorem a nami staje drukarz i jego dzieło. Wydawca wykazał około 100 błędów drukarskich. Już to samo daje nam wiele do myślenia. Jest to zbyt wielka ilość błędów, aby można było przypuścić, że Gomółka osobiście dokonał korekty. Pierwodruk jest chyba jednym z nielicznych druków XVI wieku, które posiadając objętość psałterza, posiadałyby tak wielką ilość błędów drukarskich. Dlatego też jakikolwiek wydawca psałterza znajdować się musi w trudnej sytuacji: do niego bowiem należy przeprowadzić tak wyczerpujące studja nad dziełem Gomółki, aby zwłaszcza w drodze porównawczej pomiędzy wszystkiemi psalmami zdołał odróżnić tę błędy, które należy bezwzględnie uznać za błędy lub licencje techniki Gomółkowskiej, od błędów, które zawinił tylko drukarz. Wydawca był na najlepszej drodze i udowodnił błędy drukarskie najróżniejszej kategorji: wadliwe umieszczenie kluczów, minima zam. semiminimy i odwrotnie, semibrevis zam. minimy i odwr., umieszczenie nuty o sekundę lub tercję za wysoko lub za nisko, brak nuty, nuta zbyteczna, umieszczenie krzyżyka lub bemola w nieodpowiedniem miejscu i t. p. Wydawca jednakże nie wyciągnął konsekwencyj ze swego postępowania, które zasługuje na pełne uznanie. Zatrzymał się w połowie drogi, i to tam, gdzie należy jak najdokładniej rozpatrzeć sprawę nut umieszczonych za wysoko lub za nisko, a w łączności z tem rozstrzygnąć, czy np. wszystkie paralele unisonowe, oktawowe i kwintowe są myłkami kompozytora i czy wiele tych ujemnych szczegółów nie pochodzi przypadkiem od drukarza. Jak wiadomo, błędy tego rodzaju należą do najczęstszych w dawniejszych rękopisach (kopjach!) i drukach. Nowsze wydawnictwa dawnej muzyki liczą się z niemi i są dalekie od obciążania kompozytorów grzechami, których nie popełnili. Jeśli jakiś kompozytor wykazuje bardziej zaawan-

sowaną technikę kontrapunktyczną, jak to widzimy np. w ps. XLVb Gomółki, to nikt z pośród naukowych wydawców nie przypuści, iż wielka ilość unisonów i oktaw w danym druku zawartych może być świadectwem niedostatecznej techniki. Każdy natomiast bada szczegółowo błędy drukarskie w stosunku do techniki i zauważywszy, że wielka ilość błędów polega na za wysokiem lub za niskiem umieszczeniu nuty lub grupki nut, stara się przekonać, czy domniemane paralele nie są przypadkiem wynikiem takich właśnie błędów drukarskich. Technika Gomółki nie jest mistrzowską, ale też nie jest ani dyletancką ani tak małą, iżby kompozytor psalmów nie zauważył lub nie umiał uniknąć błędów tego rodzaju albo wręcz uznał za dobre to, co jest właśnie złe. W wydaniu naukowem nie można takich kwestyj pozostawić niezałatwionych. Prawdopodobnie wydawca uznał wszystkie pozostawione przez siebie unisony i oktawy za błędy techniki kompozytorskiej. Jestem co do nich wręcz przeciwnego zdania. Godzę się na to, że wiele kwint równoległych (choć nie wszystkie) należy do Gomółki, nie do drukarza. Twierdzę natomiast, że Gomółka nie popełnił ani jednej paraleli unisonowej i oktawowej. Te zaś, które znajdują się w pierwodruku, polegają na błędach drukarskich. Jest bowiem uderzającem, że wszystkie bez wyjątku te błędy, dadzą się bez najmniejszego oporu naprawić przez umieszczenie odpowiedniej nuty lub grupki nut o t e r c j ę niżej lub wyżej, czyli, że drukarz umieszczał pewne nuty lub ich grupki za wysoko lub za nisko i w ten sposób wywoływał unisony i oktawy równoległe. Tak mylnych miejsc, przez wydawcę nie poprawionych, jest sporo: 1) paralele unisonów (ps. IX t. 5, druga nuta w alcie winna być e, nie c; ps. L t. 6, ostatnie dwie nuty w alcie winny być f-e, nie a-g; ps. CXXX t. 3, pierwsze dwie nuty w alcie winny być d-g w kierunku dolnym, a nie d-b — wprawdzie powstaną przez to kwinty równoległe, ale w takiej właśnie postaci, jak w ps. XLVIII t. 16, ps. CXIII t. 11 i ps. CXXXII t. 7); 2) paralele oktaw (ps. CVIII t. 10, druga nuta w tenorze winna być e, nie c; ps. CXIV t. 11—12, trzecia nuta w basie w t. 11 winna być b, nie d; ps. CXVIII t. 2—3, czwarta nuta w tenorze w t. 2 winna być d, nie b, a powstające przez to kwinty równoległe znajdują analogję do takichże kwint z nutą przejściową w ps. CXXXIX t. 4—5, ps. XII t. 9, ps. XCIX t. 6—7, ps. C t. 9, ps. CXIII t. 11, ps. CXXXI t. 7; ps. CXXV t. 5—6, trzecia nuta w tenorze w t. 5 winna być d, nie f). Na jeszcze jeden przypadek oktaw równoległych musimy zwrócić szczególną uwagę, ponieważ wydawca przypuszcza widocznie, iż Gomołka był zdolny do popełnienia aż... 3 (trzech!) oktaw równoległych. Jest to t. 13 w ps. CXXXIX, w którym w pierwodruku istotnie znajdują się trzy oktawy pomiędzy tenorem i basem. Coprawda pierwsze dwie oktawy są przedzielone nutą przejściową, tak iż właściwie nie istnieją (wiele analogij możemy znaleźć u wielkich włoskich madrygalistów i canzonierów II połowy XVI wieku); drugie dwie zaś oktawy dadzą się łatwo usunąć w ten sposób, że druga nuta tenoru powtórzy pierwszą, że zatem będzie b, nie g. Przez to fraza dwóch ostatnich taktów w tenorze będzie brzmiała: b-b-c-b-a-g-a-g. Jest to jedno z „iterativów“, w jakie obfituje psałterz Gomółki. Taką samą frazę znajdujemy również na końcu głosu tenorowego w ps. I, o sekundę wielką wyżej: c-c-d-c-h-a-hh-a. Tak więc w drodze analogji wykazujemy, że trzy oktawy w ps. CXXXIX są wykluczone. Jest to błąd drukarski, polegający na umieszczeniu owej drugiej nuty tenoru w tymże ps. o tercję za nisko. Mógłby ktoś podejrzewać mnie o daleko idącą swobodę w interpretacji błędów drukarskich pierwodruku. Łatwo mi jednak byłoby przekonać, iż jest przeciwnie i że zupełnie analogiczne błędy popełniają drukarze współcześni, właśnie na punkcie... oktaw. W wydaniu D-ra Reissa znajdujemy w ps. V t. 9 t r z y oktawy równoległe, znowu między tenorem i basem. Wydawca nie czyni uwagi, że znajdują sie „w oryginale“ — i słusznie, ponieważ w oryginale się nie znajdują. Popełnił je drukarz wydania psałterza, imitując dokładnie swego kolegę z XVI wieku. Błąd ten sam: różnica o t e r c j ę pomiędzy zamierzeniem a wykona-

niem. Niektóre kwinty równoległe również nie pochodzą od Gomółki. Dadzą się w łatwy sposób usunąć: ps. XLIX t. 16, w alcie trzy ostatnie nuty winny być umieszczone o tercję wyżej, a więc winny być d-c-b, nie zaś b-a-g; ps. CXLV identyczna omyłka w t. przedostatnim w alcie (analogja z ps. XXIX, XCIX i CXXXVIII — identyczne frazy kadencyjne); inne przypadki kwint równoległych wymagają szczegółowszych porównań lub pozostawień. Zachodzą jeszcze inne przypadki, w których błąd drukarski pierwodruku pozostawił wydawca bez poprawienia, jakkolwiek i one, podobnie jak poprzednio wskazane, pozostają w ścisłym związku ze stylistyką Gomółki. Pozostawienie ich daje fałszywy obraz dźwiękowy, ten zaś musi z natury rzeczy wywołać powstanie mylnych wniosków. Zajmę się tu kilkoma tylko, łatwo dostrzegalnemi przypadkami. W ps. LXXXIV t. 13 wykluczone jest w sopranie g, ma być h, ponieważ alt i sopran są prowadzone tercjami, Gomółka zaś nie pozbawiałby się łatwiej sposobności do pełnego trójdźwięku. W ps. LXXXV t. 9 wykluczone jest zakończenie kadencji akordem sekstowym III stopnia (!!!); zamiast h winno być w sopranie a, lub jeszcze lepiej d (o tercję wyżej), od którego zaczyna się następna fraza. W ps. CXIII t. 2 w tenorze winna być druga nuta nie f, lecz e, jako krótka przejściowa pomiędzy punktowanem d i f. W ps. CXIX t. 8 pozorna „septyma“ g w alcie jest wykluczona. Nie dlatego, iżby Gomółce był obcy akord septymowo-dominantowy, lecz dlatego, że wówczas już nigdy septyma nie rozwiązywała się skokiem o kwartę w dół (na d); ma być zatem nie g, lecz (o tercję niżej) e, które przechodzi na d. W ps. CXXI t. 3 w sopranie wykluczona „septyma“ g. Zamiast niej, jako nierozwiązanego dyssonansu (!) ma być (o tercję niżej) e. W ps. CXXII t. 11 nuta pierwsza w alcie ma być zgodnie z harmonją f, nie e, jako nieuzasadniony w żaden sposób dyssonans. Dalsze badania wykażą zapewne inne jeszcze braki, a dotyczyć to będzie głównie miejsc dziwnie dyssonujących i „śmiałych“. Jeszcze kilka innych przypadków zasługuje na omówienie. W ps. XIV zauważymy aż 2 znaki taktowe: z pierwodruku pochodzi znak „3“, wydawca słusznie uznał znak inny za należny temu psalmowi. Dlaczego jednak pozostawił dwa znaki, tego nie można zrozumieć. Sens muzyczny (czynniki rytmiczno-metryczne) przemawiają za taktem parzystym. Wydawca mimo to przeprowadza w całości takt nieparzysty, przez co powstają monstrualne stosunki rytmiczno-metryczne (pierwszy takt zawiera... pauzy, w siedmiu wypadkach powstają nieuzasadnione synkopy przez kreski taktowe, ostatnie akordy kadencyj zaczynają się na końcu przedostatnich taktów...). Tego nie uzna nikt za racjonalne: albo takt parzysty albo nieparzysty, i tylko jeden znak taktowy, nie dwa. W ps. XLVb podany jest wadliwie znak taktu wbrew poprawnej postaci pierwodruku. Wreszcie jeszcze jeden szczegół drobny, ale jakżeż ważny ze stanowiska stylistyki melodycznej XVI wieku. W ps. LXVI t. 8 w sopranie uzupełnia wydawca nutę drugą g, nadając jej wartość ćwierciową, a więc tę samą, jaką posiada pierwsza nuta (d). Jest to zupełnie wadliwa rekonstrukcja, bo oparta tylko na kryterjum jednem (rytmicznem), gdy sprzeciw zakładają dwa inne kryterja. W II połowie XVI wieku nie czyniono skoku w górę z akcentowej ćwierci na nieakcentową (kryterjum melodyczne). Następnie skok ten odbywa się na nutę dyssonującą (kryterjum kontrapunktyczne). Należy zatem nucie pierwszej, d, nadać wartość półnuty (tekst nie pozwala na jej powtórzenie w wartości ćwierciowej). Skoro jesteśmy przy omawianiu stopnia zgodności wydania z pierwodrukiem, możemy jeszcze załatwić sprawę błędów drukarskich, wprowadzonych do wydania przez rzadką coprawda wyrozumiałość wydawcy wobec zecera. Są to następujące błędy (możliwe, że wszystkie): w ps. V t. 9 trzecia nuta w basie ma być c (jak w pierwodruku); w ps. XX ostatnia nuta w basie ma być g, nie a; w ps. XXI t. 3 czwarta nuta w alcie ma być f (jak w p.); w ps. CXIX t. 21 w sopranie pierwsza nuta ma być c (jak w p.); w ps. CXXI t. 3 pierwsza nuta w sopranie ma być e (jak w p.), w ps. CXXV t. 7 trzecia nuta w tenorze ma być f (jak w p.). Myłki

drukarskie w tekście słownym zauważyłem w ps. XXVIII, LXXVI i CXXXV. Jak widzimy, błędów drukarskich jest bardzo niewiele, co świadczy o staranności korekty. Nie wspominalibyśmy o nich, gdyby wydawca był umieścił na końcu swego wydania wykaz „erratów". Co do dopisanych z konieczności diez (akcydencyj), to należy wyrazić się o metodzie wydawcy z prawdziwem uznaniem. Wydawca wczuł się należycie w świat tonalności XVI wieku i postąpił we wszystkich niemal wypadkach z wielką konsekwencją, nawet wówczas dopisując akcydencję, gdy przez to powstało dziwne, niekiedy wprost kakofoniczne współbrzmienie. Tu i ówdzie znajdujemy małe przeoczenia, których nie myślimy zapisywać na niekorzyść wydawcy. W ps. XIII winien być przy drugiem f w alcie umieszczony kasownik. W ps. XX w t. 12 w basie ma być es, nie e. W ps. XXXVIII w t. 7 w sopranie ma być h, nie b. W ps. CXXXIX w t. przedostatnim w basie ma być es, nie e. Dwa miejsca wydają mi się być wątpliwemi, mianowicie: w ps. L t. 11 i ps. XCV t. 16. Wydawca uznaje, że w tych taktach zachodzi w tenorze wzgl. sopranie krok chromatyczny c-cis. Niewątpliwie taką sytuację znajdujemy w pierwodruku. Zdaniem mojem zachodzi tu ten sam wypadek, który zdarza się w rękopisach i drukach XVI wieku, że mianowicie krzyżyk odnosi się do identycznej poprzedniej i następnej nuty (na takie przypadki wskazał już dawno T. Kroyer, porównując szereg kopij tej samej kompozycji). Nie wydaje mi się, aby należało koniecznie przyjąć chromatykę. Najprostszą interpretacją jest powtórzenie tonu cis w obydwu wypadkach. Krzyżyk bowiem jest umieszczony nie przy drugiej nucie, lecz między identycznemi nutami.

Typograficzna strona wydawnictwa zasługuje na wszelkie uznanie. Czytamy we wstępie, iż „układ nutowy czcionkami złożyła Stanisława Ferkówna, uczenica państwowego gimnazjum żeńskiego w Krakowie", a więc nie siła zawodowa, lecz amatorska. Musimy uznać w całej pełni talent tej dzielnej współpracowniczki i zarazem zrozumienie rzeczy ze stanowiska muzycznego. Dostrzegamy w wydawnictwie zaledwie kilka słabszych momentów, polegających na nieco wadliwym układzie wartości rytmicznych w stosunkach pomiędzy głosami, co niekiedy czyni obraz nutowy niejasnym (ps. VIII 6, XVI 6, XXIV 13, XXXI 4, LV 12, LXXIV 8, XCVII 7, CII 16, CIX 6 ,CXXIII 15). Są to jednak drobiazgi, należące raczej do korekty. Maszynowe odbicie nie pozostawia naogół nic do życzenia prócz kilku szczegółów, które może nie zachodzą we wszystkich egzemplarzach, lecz tylko w N-rze 56 (np. tu i ówdzie niewyraźne nuty; ps. XLIV 5, brak punktu przy cis w tenorze; ps. XLVb 30, nuty a i b winny być ósemkami; ps. LIX, w 1 dwusystemie brak bemola przy kluczu; ps. CXLV 14.w basie brak drugiej nuty).

Omawiając tak obszernie wydawnictwo D-ra J. Reissa już przez to samo podkreśliliśmy jego znaczenie. Wytknięte usterki mimo wszystko nie są tak liczne, jakby się zdawać mogło. Chodziło raczej o problemy, wymagające dokładniejszego omówienia. Możemy jedynie życzyć wydawcy, aby „wytłoczonych tylko 250 egzemplarzy" mogło się rozejść pomiędzy zainteresowanymi jak najszybciej i aby danem było doprowadzić do skutku takie wydanie, które nie czyniłoby aktualnem bardziej poprawne wydanie, godzące potrzeby nauki i sztuki. Wydawca byłby w innych warunkach niewątpliwie doprowadził do skutku wydanie godne tak wysoce ważnego dzieła, jakiem w historji muzyki polskiej są dzieła Mikołaja Gomółki. Zarówno on, jak i nakładca uczynili wszystko, co w ich mocy i danych warunkach leżało. Dyrygent chóru, miłujący dawną muzykę i nie idący po drodze najmniejszego oporu i wygody, skorzysta z wydawnictwa i opracuje psalmy dla swego użytku. Dlatego też dzieło D-ra Reissa w każdym razie przyczyni się do spopularyzowania Gomółkowych psalmów. Nakoniec poczuwamy się do obowiązku przytoczenia z przedmowy następującego zdania: „Wydanie obecne jest zasługą p. Romana Ferka, który z obywatelską hojnością ofiarował swą pracę bezinteresownie i wiedziony umiłowaniem sztuki, dzieło Gomółki wła-

snym nakładem wydał". Do tego uznania przyłączamy się bez zastrzeżeń.

A. Chybiński.

Jan St. Bystroń. Pieśni ludowe z polskiego Śląska. Z rękopisów zebranych przez ks. Emila Szramka oraz zbiorów dawniejszych A. Cinciały i J. Rogera wydał i komentarzem zaopatrzył... Zeszyt I. Pieśni balladowe. Kraków, Polska Akademja Umiejętności, 1927. 8⁰, 97 stron.

Zeszyt I tego bardzo cennego wydawnictwa, które pragnie ująć w całość wszystko, co dotychczas z zakresu pieśni śląskiej wydano i co dotychczas znajdowało się w rękopisach, obejmuje 35 pieśni balladowych. Zauważyć jednak należy, iż wiele z pośród tych 35 pieśni posiada co do tekstu literackiego liczne warjanty, w wydawnictwie tem również uwzględnione. To powiększa znacznie jego wielką wartość naukową. Nie wszystkie teksty literackie są zaopatrzone melodjami, ale i w tym zakresie wydawca podaje niekiedy po kilka warjantów tej samej melodji. Jest to również dowód godnego uznania dążenia, aby materjał nutowy nie pozostawał w tyle po za materjałem literackim. Nie potrzebujemy podkreślać wielkiego znaczenia tego zbioru dla celów porównawczych przy tak wielkiej obfitości melodyj i warjantów. Zebrane w tym zeszycie pieśni pochodzą z kilkunastu powiatów (od Bytomia po Cieszyn) i z przeszło 20 wsi. Ugrupowanie materjału jest bardzo przejrzyste, a wogóle część literacka nie pozostawia nic do życzenia. Natomiast teksty nutowe powinny były być poddane staranniejszemu przeglądowi i korekcie. Wymaganie to jest zapewne w każdym kierunku ważne, ale największy nacisk należy w tego rodzaju wydawnictwach kłaść na staranną korektę nutową, ponieważ nigdzie nie jest tak łatwo o dowolności i dyletantyzm jak właśnie w tekstach nutowych, o ile wydawcą nie jest zawodowy etnograf muzyczny lub przynajmniej muzyk. Inaczej materjał staje się nieużytecznym (przykładowo: zbiór J. Kantora pieśni podhalańskich) lub też nastręcza dla badacza te wątpliwości, jakie nie zdarzają się niemal w tekstach literackich (lub bardzo rzadko). Na pojęcie pieśni ludowej składa się tekst literacki i tekst nutowy. Jeden zatem dział powinien opracować specjalista od pierwszego, zaś dział drugi specjalista od drugiego. Wtedy zbiór taki daje wszelkie gwarancje. Co do zbioru Bystronia, to nie możemy naszych pretensyj na szczęście uznać za zbyt wielkie. Błędy dają się łatwo odkryć i sprostować (w przeciwieństwie do kilku innych zbiorów polskich po Kolbergu wydanych). Ale i tego może dokonać tylko etnograf, znający dobrze ludową muzykę polską. Błędy te są następujące: Nr. 2, takt 1, ostatnia nuta ma być ćwierciową (por. takt 3), t. 3, pierwsza nuta ma być b, nie a. Nr. 6 G, t. 5, kreska taktowa ma być po 2 następnych nutach. Nr. 6 P, t. 8 zamiast f ma być eis. Nr. 9 E, t. 10, druga nuta ma być ósemką. Nr. 10 A, t. 5, kreska taktowa ma być po dwóch następnych nutach. Nr. 10 D, t. 8, brak pauzy. Nr. 10 E, t. 7, nuta trzecia ma być f (analogicznie z t. 5). Nr. 10 K, t. 1, pierwsza nuta ma być ósemką. Nr. 12 I, t. 8, zam. d ma być fis. Nr. 12 M, t. 3, zamiast h-a-g-f, ma być c-h-a-g; t. 5, zam. e ma być c; t. 5 i 8, nie pewne, czy przednutką ma być h czy c. Nr. 12 S, t. 1, trzecia i czwarta nuta mają być ćwierciowe; t. 4, nuta druga i trzecia zbytecznie połączone; t. 5, pierwsze dwie nuty mają być es-es, nie f-f. Nr. 15 E (druga melodja), t. 10, przy h brak punktu. Nr. 15 H, t. 8, ostatnia nuta ma być ćwierciowa. Nr. 15 J, t. 6, pierwsza nuta ma być ćwierciowa; t. 9, pierwsza nuta ma być a, nie cis. Nr. 15 K, t. 11, trzecia nuta ma być d, nie cis. Nr. 19 B. t. 2, nuty mają być ósemkami; t. 5, pauza ma być ćwierciową; t. 7, druga nuta ma być ćwierciową. Nr. 26 C, t. 4, nuta trzecia i czwarta ma być c-c, nie e-e. Nr. 26 D, t. 2, trzecia nuta ma być ćwierciową. Nr. 26 C, cała melodja źle zanotowana; miara taktu ma być $3/4$, nie $2/4$; t. 6, zamiast d ma być c; t. 8, nuty mają być ósemkami; t. 9 to samo; t. 12 i 13 to samo. Nr. 29 C, cała melodja źle zanotowana; przedtakt zbyteczny; takt pierwszy sięga do fis, takt drugi do a, po którem powinna nastąpić pauza (jak w t. 4 po d); takt trzeci do a, takt czwarty do pauzy; reszta bez błędu; całość winna obejmować

8 normalnych taktów. Nr. 33 A: zła miara taktu, zam. C powinno być $^{2}/_{4}$, a cała melodja obejmować 8 taktów normalnych, a nie 4. Nr. 33 B: to samo. Nr. 34, t. 2, nuta pierwsza winna być ćwierciową; t. 3, nuta druga winna być ósemką; t. 10, nuta pierwsza winna być ćwierciową. — Jak widzimy, nie są to błędy, które podawałyby w wątpliwość wiarygodną postać innych lub nawet tych samych melodyj. Odkryć je łatwo. Są to bowiem tylko błędy drukarskie. Ilość ich wobec mnogości materjału jest mała i nie obniża wysokiej wartości wydawnictwa, które oby postępowało w jak najszybszem tempie i stworzyło całość, z której moglibyśmy być dumni wobec podobnych usiłowań niemieckich po drugiej stronie granicy, uwzględniających również pieśni polskiego ludu na Śląsku. To powinno być dla nas równocześnie ostrzeżeniem. Należy wreszcie wspomnieć o bardzo starannej szacie zewnętrznej i wskazać na napis, mieszczący się przed „spisem rzeczy": „Nakładem Towarzystwa Przyjaciół Nauk na Śląsku z zapomogi Województwa Śląskiego".

A. Chybiński.

Bibljoteka muzyczna. Pod redakcją Mateusza Glińskiego.

Polskiemu piśmiennictwu muzycznemu przybyły nowe prace w formie zwięzłych i treściwych monografij. Sześć książek, stanowiących czoło niezmiernie pożytecznego wydawnictwa, ukazało się nakładem Gebethnera i Wolffa w Warszawie w następującym porządku: *Stanisława Niewiadomskiego:* Stanisław Moniuszko, *Felicjana Szopskiego:* Władysław Żeleński, *Adama Wieniawskiego:* Ludomir Różycki, *André Coeuroy:* Dzieje muzyki francuskiej, *Karola Stromengera:* Franciszek Schubert i *Henryka Opieńskiego:* Ignacy Jan Paderewski. W przygotowaniu wydawnictwo zapowiada prócz prac z dziedziny ogólnej szereg książek o: Skrjabinie, Debussym, Szymanowskim, Noskowskim, Elsnerze, Beethovenie, E. T. A. Hoffmannie, Chopinie, Straussie i Smetanie. Wśród wybitnych imion brak jednak nie mniej wybitnego imienia Mieczysława Karłowicza. Urzeczywistnienie Bibljoteki jest próbą wielkiej doniosłości, zrastając się z krytyczno-biograficznem piśmiennictwem z innych dziedzin sztuki, oraz tworząc fundamentarjum pod przyszłe prace naukowe. Poziom opracowania wyraźnie odbiega od utartych dróg, jakiemi zwykło się posługiwać w wydawnictwach popularnych i przystępnych przez uniknięcie analityczno-naukowej metody. Obliczone na zaspokojenie kulturalnej potrzeby czytelników, nie obeznanych dokładnie z literaturą przedmiotu, ujmują treść wykładu w taki sposób, ażeby wizerunek artysty mógł być odbiciem jego dzieł. Nie roszcząc pretensji do prac wyczerpujących przedmiot, nie wszystkie jednak w równym stopniu dostrajają się do tego rodzaju traktowania.

W monografji o Moniuszce dziwnem jest zdanie: „Lecz nikomu z nich [Różyckiemu, Wieniawskiemu, Szymanowskiemu] nie powiodło się wyprzedzić go w powodzeniu na scenie, a wskutek tego (czego?) i cała ich praca na polu muzyki kameralnej i symfonicznej, chociaż mieli w niej tak dzielnych współdziałaczy, jak Stojowski lub Karłowicz, nie zdołała ani w części przygasić popularności imienia Moniuszki"; a więc, symfoniczna działalność np. Karłowicza wskutek niepowodzenia na scenie nie zdołała przygasić popularności Moniuszki; stąd wniosek: — miarą talentu kompozytora jest jego popularność? Albo na str. 21-ej: „Jakże bowiem przezacnie (sic!) brzmi tam (?) *Pieszczotka* w porównaniu z szopenowską! Jakiż nierealny jest całus końcowy tej pieśni! Zaprawdę, Olesia mogła być spokojna o wierność swego narzeczonego..." Obok niezręcznych i zbytecznych określeń książka zawiera wiele trafnych myśli i spostrzeżeń, oświetlających warunki artystycznej pracy Moniuszki na tle ówczesnych stosunków. Wartość książki zyskuje na podaniu nieznanych lub mało znanych szczegółów biograficznych i wyjątków z listów.

Biografom Żeleńskiego, Różyckiego i Paderewskiego, czerpiącym bogaty materjał przeważnie z osobistych przeżyć i wspomnień, przypadło w udziale szczęśliwe urzeczywistnienie pierwszych monografij w ksią-

żkowem wydaniu. Z niezmiernie sympatycznej pracy Felicjana Szopskiego postać Żeleńskiego występuje na tle epoki bardzo wyraźnie, podkreślona bezstronnością sądu, oraz uniezależnieniem wartości dzieł Żeleńskiego od błędnej opinji krytyków, snutej przez pryzmat wpływu Wagnera. Lekturę uprzyjemniają liczne *bonmot* Żeleńskiego

Książka o Różyckim jest monografją nieprzerwanych tryumfów w pochodzie dzieł Różyckiego przez stolice Europy. Nie wnika w charakterystyczne cechy jego środków wyrazu choćby tam, gdzie cytowany przykład nutowy (str. 19-a) wprost prosi się o scharakteryzowanie dźwiękowego tworzywa. Cenne uwagi o rodzaju talentu kompozytora scenicznego zawiera syntetyczny wstęp do rozdziału IX-go.

Monografja dr. Henryka Opieńskiego o Paderewskim odrazu podbija czytelnika wytwornością stylu, świetnością narracji i toku analizy typowych cech inwencji twórczej Paderewskiego. Pierwsza praca, która obok treści biograficznej daje w ramach małej książki ściśle naukową ocenę twórczości bez posługiwania się literackimi ogólnikami i wytartymi środkami poetyckiej obrazowości, zawiera spostrzeżenia po raz pierwszy ukazujące się w druku (np. uwagi o fudze sonaty es-moll). Zestawienia pracy ducha z czynem człowieka - patrjoty, jak na str. 69-ej, zasługują na specjalne omówienie.

Karol Stromenger w obszernej pracy rzucił nowe światło na twórczość Schuberta i jej charakter, omawiając z właściwą sobie elokwencją mistyczny związek, jaki zachodzi, według niego, pomiędzy ideologją dzieł twórcy, a życiem jego (str. 59-a).

Świetnie wywiązał się André Coeuroy z trudnego zadania przedstawienia dziejów muzyki francuskiej od czasów najdawniejszych do dzisiejszych w opanowaniu treści i znakomicie rozpiętych, niekiedy rewelacyjnych rzutach syntetycznego szkicu. Punktem wyjścia dla analizy ewolucyjnych zależności artystycznych zjawisk w muzyce francuskiej jest zobrazowanie twórczości Couperina i Rameau'a, których wpływ widzi autor w rozwoju form muzyki współczesnej. Tłumaczona przez L. B. językiem płynnym i wolnym od obcych naleciałości, wieńczy dotychczasowy wysiłek wydawnictwa, które każdą publikację, objętości od 59 u do 84-ch stronic formatu 12,5 × 18.5 opatrzyło 17-ma interesującemi ilustracjami (Nr. 2-gi — 18 ilustr.), wykonanemi we wklęsłodruku, w większości — dobrze. Szata zewnętrzna, pozornie pociągająca, razi niesharmonizowaniem barw naddruku z tłem oprawy. Również należałoby raz już skończyć z wątpliwej wartości ornamentyką, posługującą się zużytemi efektami, czerpanymi jakgdyby z rupieciarni, wyszłych z użycia instrumentów.

(sw.)

Stefan Wysocki. Lekcje słuchania muzyki. Audycje muzyczne w szkole ogólnokształcącej. Nakład Gebethnera i Wolffa. 1927.

Nauczanie muzyki (śpiewu) w szkole ogólnokształcącej ma na celu umuzykalnienie uczniów. Zazwyczaj jednak czyni się to dość jednostronnie: poza podstawami muzycznemi, jak solfeggio i zasady, oraz — śpiewem chóralnym (rzadziej — zespoły instrumentalne), uczniowie bezpośredniego kontaktu z muzyką nie mają. Organizowane w Warszawie koncerty i przedstawienia operowe dla uczniów szkół ogólnokształcących osiągają swój cel tylko połowicznie, gdyż uczniowie nie są dostatecznie przygotowani do słuchania utworów muzycznych i zresztą programy tych koncertów i przedstawień nie są układane metodycznie. W miastach prowincjonalnych uczniowie są pozbawieni nawet i tych sporadycznie organizowanych koncertów, z dobrą więc muzyką stykają się b. rzadko.

Szereg pedagogów muzycznych już niejednokrotnie zwracał uwagę na potrzebę wprowadzenia do szkół ogólnokształcących audycyj muzycznych, metodycznie prowadzonych i mających na celu nauczenie ucznia słuchania muzyki. Do nich należy i Stefan Wysocki, autor omawianej tu książki. Będąc nauczycielem gimnazjum im. Stefana Batorego w Warszawie już od kilku lat prowadzi metodycznie audycje. O nich też mówi w swojej niedawno wydanej książce.

Jest to rodzaj sprawozdania, albo też pamiętnika z czteroletniej pracy. Autor przytacza szczegółowo programy wszystkich audycyj i sposób, w jaki one były omawiane. Zawiera ta książka bogaty i ciekawy materjał dla każdego pedagoga muzycznego. Zapewne, wiele kwestyj nasuwa się do dyskusji, szczególnie co do wyboru utworów wykonywanych na audycjach, lecz i autor sam przyznaje, że błędy były popełniane, nieraz może niezależnie od jego woli. Pomimo wszystko — książka Stefana Wysockiego jest cennym nabytkiem dla polskiego pedagogicznego piśmiennictwa muzycznego.

b-ski.

KRONIKA

STOWARZYSZENIA MIŁOŚNIKÓW DAWNEJ MUZYKI W WARSZAWIE.

Stowarzyszenie Miłośników Dawnej Muzyki powstało w grudniu 1926 roku. Zadaniem jego jest szerzenie zamiłowania do dawnej muzyki w szerokich warstwach społeczeństwa oraz zjednoczenie miłośników tej muzyki dla zapoznania się z jej literaturą i dziejami od czasów najdawniejszych do epoki beethovenowskiej, ze specjalnem uwzględnieniem muzyki polskiej.

Dnia 15 października b. r. odbyło się III Walne Zebranie członków Stowarzyszenia M. D. M., na którem, zgodnie z odpowiednim paragrafem statutu, dokonano wyboru władz Stowarzyszenia na okres dwuletni. Do kierowania sprawami Stowarzyszenia M. D. M. zostali powołani:

Bronisław Rutkowski (prezes), *Dr. Adolf Chybiński, Emma Altberg, Tadeusz Ochlewski, Teodor Zalewski* — członkowie zarządu; ich zastępcy: *Halina Kondratowiczowa* i *Aleksander Michałowski;* Komisja Rewizyjna: ks. *Pastor August Loth, Zdzisław Dziewulski, Wacław Kochański.* Pomiędzy członkami Zarządu został ustalony następujący podział pracy:

B. Rutkowski:
reprezentacja Stowarzyszenia nazewnątrz; kierownictwo chóru S. M. D. M.; kontakt z redakcją „Kwartalnika Muzycznego".

A. Chybiński:
kierownictwo sprawami wydawniczemi Stowarzyszenia.

T. Ochlewski:
programy audycji i koncertów Stowarzyszenia; sprawy „Wydawnictwa Dawnej Muzyki Polskiej".

T. Zalewski:
sekretarjat; sprawy finasowe; wszelkie sprawy administracyjne (przyjęcie członków, bilety dla szkół, korespondencja etc.).

E. Altberg:
bibljoteka; programy audycji i koncertów.

Na Walnem Zebraniu Zarząd przedstawił sprawozdanie z dotychczasowej działalności, z którego wynika, że:

ILOŚĆ CZŁONKÓW

Stowarzyszenia M. D. M. dochodzi do liczby 400 i stale się powiększa. W liczbie członków Stowarzyszenia znajdują się również osoby, zamieszkałe poza Warszawą.

CHÓR S. M. D. M.

składający się z 26 osób pracuje systematycznie pod kierunkiem B. Rutkowskiego, odbywając próby 2 razy tygodniowo i biorąc udział w produkcjach Stowarzyszenia.

BIBLJOTEKA S. M. D. M.

liczy przeszło 200 tomów prawie wyłącznie literatury zespołowej dawnej muzyki oraz kilkadziesiąt tomów dzieł teoretycznych i historycznych.

Na każdą audycję Stowarzyszenie rozsyła 300

BEZPŁATNYCH BILETÓW

do szkół średnich i muzycznych.

AUDYCJE I KONCERTY

dla członków Stowarzyszenia i wprowadzonych gości odbywają się co drugi poniedziałek w sali Konserwatorjum.

Dotychczas odbyło się 31 audycyj, w tem

4 koncerty publiczne w sali Konserwatorjum i 2 koncerty (w niedzielę popołudniu) w Filharmonji Warszawskiej.

Na audycjach tych *z dawnej muzyki polskiej wykonano:*

M. Gomółka. Psalmy: 13, 46, 64, 77, 142.

W. Szamotulski. „Już się zmierzcha".

Nieznani kompozytorzy polscy (XVII wiek). „O jutrzenko", „Z porady Trójcy Świętej", „Królu Anielski".

M. Zieleński. „In monte Oliveti" i „Per signum crucis".

B. Pękiel. „Missa pulcherrima": Kyrie i Gloria.

G. G. Gorczycki. „Graduale Alleluja per annum".

(Utwory chóralne).

M. Mielczewski. „Deus in nomine tuo" (wok.-instr.) i „Veni Domine" (wok.-instr).

Nieznani kompozytorzy polscy (początek XVIII w.). „Planctу polskie", Concerto „Care Jesu" (wok.-instr.).

S. S. Szarzyński. Sonata (instr.).

Z utworów zespołowych wykonano między innemi:

A. Corelli. Concerto grosso op. 6 Nr. 11 i Nr. 12.

A. Vivaldi. Koncert A-moll na 2 skrzypiec i koncert H-moll na 4 skrzypiec — z tow. ork. smyczk.

E. F. dall'Abaco. Concerto da chiesa a 4 op. 2 Nr. 8.

G. Valentini. Sonata „enharmoniczna" a 5.

A. Lotti. Sonata a 3 G-dur.

G. S. Martini. Concerto I (kwartet smyczk.).

L. Leo. Koncert na 4 skrzypiec i b. c.

E. Caurroy. Fantazja I a 3.

M. Corrette. Concerto comique a 4 Nr. 16.

F. Couperin. Concert royale Nr. 3.

J.-Ph. Rameau. „Pièces de clavecin en concerts" Nr. 3 i Nr. 5, „Dardanus" suita (orkiestra).

G. F. Haendel. Concerto grosso op. 6. Nr. 6.

J. S. Bach. Kantata Nr. 12 „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen", koncerty: C-dur na 2 fort., C-moll na skrzypce i obój, A-moll na fort., flet i skrzypce, brandenburski Nr. 2 F-dur na trąbkę, obój, flet, skrzypce — z tow. orkiestry smyczk.

J. Chr. Bach. Koncert na fortep., 2 skrzyp. i wiolonczelę op. 7 Nr. 5.

J. Haydn. Sinfonie concertante op. 84, kwartet B-dur Nr. 78.

W. A. Mozart. Trio: G-dur i Es-dur, kwartet G-dur Nr. 12, kwartet Es.-dur na obój, klarnet, waltornię, fagot i fort.

Trio-sonaty:

S. Rossi, A. Corelli (B-dur), A. Veracini (D-moll), W. Boyce, G. Ph. Telemann (E-moll), J. S. Bach (G-dur), G. F. Haendel (E-moll), Ch. Gluck (A-dur), J. Stamitz (G-dur).

Duety:

B. Pasquini. 2 sonaty na 2 fort.

F. Couperin. Musette i Allemande na 2 fort.

W. F. Bach. Sonata F-dur na 2 fort.

J. Haydn. Duet na 2 skrzypiec op. 99.

W. A. Mozart. Duety: na fagot i wiolonczelę, na skrzypce i altówkę.

Z utworów chóralnych wykonano między innemi:

Palestrina. Improperje.

Monteverdi. Madrygał.

Orlando di Lasso, Passereau, Cl. Le Jeune. Pieśni.

Wykonany został cały szereg utworów na fortepian, organy, klawicymbał (fortepian, pianoforte), flet, obój, oraz kilkanaście sonat na skrzypce, wiolonczelę z b. c.; cały szereg arji i pieśni, między innemi 2 arje wok.-instr. Ph. H. Erlebacha, do których bas cyfrowany opracował K. Sikorski.

W bieżącym sezonie koncertowym będą wykonane z dawnej muzyki polskiej:

„Duma", utwór nieznanego kompozytora mazowieckiego na 2 altówki i 2 wiolonczele.

„Tamburitta" A. Jarzębskiego na skrzypce, altówkę, wiolonczelę i fortepian.

„Canzona" M. Mielczewskiego na 2 skrzypiec, fagot i organy.

„Pariendo non gravaris" S. S. Szarzyńskiego, concerto na tenor, 2 skrzypiec i organy.

„Audite mortales" B. Pękiela (kantata).

Utwory chóralne: Jacka Różyckiego (Hymny), T. Szadka, G. G. Gorczyckiego.

Zamierzone jest wykonanie: H. Schütza „Siedem słów Chrystusa", kantaty Nr. 68 „Also hat Gott" J. S. Bacha, 2 koncertów zespołowych (brandenburskich) J. S. Bacha, sekstetu J. Ph. Rameau, koncertu na 4 skrzypiec G. Ph. Telemanna, W. A. Mozarta: kwartetu F-dur (z obojem), kwintetu G-moll, sekstetu (z 2 waltorniami) „Dorfmusikanten", kwartetu D-dur.

Jedna z audycji poświęcona będzie wpływom muzyki polskiej w twórczości muzycznej innych narodowości, inne: muzyce XV i XVI wieków, dawnym formom tanecznym, twórczości Bacha, Mozarta i innych wybitnych mistrzów.

W wykonaniu programów audycji Stowarzyszenia M. D. M. brał udział cały szereg wybitnych artystów.

Walne Zebranie na wniosek Zarządu jednomyślnie uchwaliło wyrazić wszystkim wykonawcom gorące podziękowanie za ich bezinteresowny udział w produkcjach i czynną pomoc przy realizacji projektów artystycznych Stowarzyszenia.

WYDAWNICTWO DAWNEJ MUZYKI POLSKIEJ.

W zakresie działalności Stow. Mił. Daw. Muzyki leży rozpowszechnianie dawnej muzyki polskiej. Jednym ze środków tej działalności jest wydawanie utworów dawnych polskich mistrzów, które mają świadczyć, iż Polska brała udział od wieków średnich w rozwoju europejskiej kultury muzycznej.

Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej nie ma na celu potrzeb wyłącznie naukowych, lecz raczej — i to przedewszystkiem cele praktyczne, wykonawcze. Dążeniem Stowarzyszenia jest wydanie tych wszystkich zabytków muzyki polskiej, które niewątpliwie odznaczają się wybitną i trwałą wartością artystyczną, nie zaś wyłącznie historyczną.

S. M. D. M., zdając sobie sprawę z tego, że tylko połączenie sił naukowych i artystycznych urzeczywistni cele propagandy dawnej muzyki polskiej, powierzyło kierowanie sprawami wydawniczemi D-rowi Adolfowi Chybińskiemu, profesorowi muzykologji i dyrektorowi Instytutu Muzykologicznego w Uniwersytecie Lwowskim, a opracowanie wydawanych utworów dla celów wykonawczych P. Kazimierzowi Sikorskiemu, profesorowi Konserwatorjum Państwowego w Warszawie, oraz innym współpracownikom.

Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej ukazuje się w zeszytach, z których każdy obejmuje jeden większy, lub też szereg mniejszych co do rozmiarów utworów.

Dotychczas ukazały się trzy pierwsze zeszyty Wydawnictwa:

I. S. S. Szarzyński. Sonata na 2 skrzypiec i organy.

II. M. Mielczewski. „Deus in nomine tuo", Concerto na bas, 2 skrzypiec, fagot i organy.

III. Jacek Różycki. 9 hymnów na chór mięszany 4-głosowy. (Partytura i głosy).

Utwory te wydane zostały z rękopisów i opracowane przez A. Chybińskiego, basy cyfrowane zrealizował K. Sikorski, głosy instrumentalne opracował T. Ochlewski, chóralne — B. Rutkowski.

Wkrótce ukaże się „Audite mortales" B. Pękiela, kantata na 2 soprany, 2 alty, tenor i bas z towarzy z. 2 altówek, wiolonczeli i organów, w opracowaniu X. H. Feichta i K. Sikorskiego.

Następnie ukażą się:

A. Jarzębski. „Tamburitta" na skrzypce, altówkę, wiolonczelę i fortepian.

M. Mielczewski. „Canzona", na 2 skrzypiec, fagot i organy.

S. S. Szarzyński. „Pariendo non gravaris". Concerto na tenor, 2 skrzypiec i organy.

J. Różycki. Koncert wok.-instr.

G. G. Gorczycki. Hymny wok.-instr.

M. Mielczewski. „Veni Domine", Concerto na 2 soprany, bas i organy.

STYPENDJA.

W celu upamiętnienia 10-letniej rocznicy odzyskania niepodległości państwowej Polski Zarząd Stowarzyszenia ustanowił w Warszawskiem Konserwatorjum Muzycznem „Stypendjum Stowarzyszenia Miłośników Dawnej Muzyki w Warszawie". Wysokość stypendjum równa się wysokości rocznego wpisu za osobę, która ze stypendjum korzysta. Rada Pedagogiczna Konserwatorjum corocznie przydzielać będzie stypendjum uczniowi (wzgl. uczenicy), wykazującemu widoczne zdolności muzyczne i pilność w pracy.

W lipcu 1928 r. Departament Sztuki M. W. R. i O. P. udzielił zasiłku na wysłanie na studja muzyczne zagranicę 2-ch osób, wybranych przez Zarząd Stowarzyszenia. Zarząd wydelegował zagranicę p. Emmę Altberg i p. Wiktora Chrapowickiego. Wymienieni wyjechali na studja do Paryża, uczęszczali na kursy Wandy Landowskiej w St. Leu i specjalnie pracowali nad problemem interpretacji dawnej muzyki.

SIEDZIBA ZARZĄDU S. M. D. M.

Warszawa, Okólnik 1, Konserwatorjum.

Adresy członków Zarządu:

B. Rutkowski, Warszawa, Dziekanja 4.

Emma Altberg, Warszawa, Wilcza 29. tel. 255-33.

T. Ochlewski, Warszawa, Polna 66, 1-a.

T. Zalewski, Warszawa, Ś.-Krzyska 16, 7, tel. 188-15.

A. Chybiński, Lwów, Kalecza 20.

Konto czekowe w P. K. O. Nr. 17.244.

OD REDAKCJI: Z powodu nagromadzenia wielkiej ilości materjałów redakcyjnych, odkładamy do następnego zeszytu: kronikę krajową i zagraniczną oraz recenzje z wydawnictw nutowych i bibljografję.

W najbliższych zeszytach Kwartalnika zamieścimy m. i. następujące prace: d-ra Ludwika Bronarskiego o sądach R. Schumana o twórczości Chopina, X. d-ra Hieronima Feichta o mszy paschalnej Marcina Leopolity (wiek XVI) i o kantacie „Audite mortales" Bartłomieja Pękiela (wiek XVII), prof. d-ra Łucjana Kamieńskiego z historji poloneza (wiek XVII i XVIII), Stefanji Łobaczewskiej o utworach Sebastjana z Felsztyna (wiek XVI), Marji Ramertówny o tabulaturze lutniowej warszawskiej (wiek XVII), d-ra Marji Szczepańskiej o twórczości Mikołaja z Radomia (wiek XV), d-ra Bronisławy Wójcikówny o polifonji w dziełach Chopina i studjum stylistyczno-porównawcze o preludjach Chopina, Skrjabina i Debussy'ego, prof. d-ra Adolfa Chybińskiego o tabulaturze organowej warszawskiej (wiek XVII) i o twórczości Jacka Różyckiego (wiek XVII) i t. d.

TREŚĆ ZESZYTU:

SMD

Cena zeszytu zł. 5 — W prenumeracie rocznej zł. 18.